

DESTRUCTIVITÉ ET RÉPARATION DANS LE PROCESSUS CRÉATIF

Une rétrospective

Par Desy Safàn-Gerard

Résumé

Dans cette présentation de diapositives, l'auteur passe en revue un éventail de peintures réalisées sur une période de près de trente ans. Un article élaboré autour d'une sélection de diapos représente une tentative unique pour élaborer la compréhension psychanalytique d'une carrière artistique, puisque en l'occurrence l'artiste est aussi l'analyste. Même si l'on peut penser que ce texte constitue une tentative d'auto-analyse à travers la peinture, ce qu'il est en effet, il reste avant tout une exploration de quelques notions sur la créativité, en particulier l'idée que la destructivité est partie intrinsèque du processus créatif. Deux formes majeures de destructivité sont mises en évidence dans ce travail. La conception kleinienne de la destructivité suivie de la réparation apparaît surtout dans le contenu de quelques-uns des tableaux et dans l'analyse des rêves que l'auteur a fait à l'époque de leur réalisation. Une autre sorte de destructivité est celle à laquelle se livre l'artiste dans un travail en cours pour favoriser l'élaboration de l'œuvre. Cette conception de la destructivité fut mise en avant en 1912 par Sabina Spielrein dans un article fondamental, « Destructiveness as the cause of coming into being » (La destructivité, source de l'existence). Peut-être un meilleur terme pour caractériser cette forme de destructivité serait-il « cruauté » (cf. Winnicott), tendance à détruire dont le but est de donner naissance à quelque chose de nouveau. Cette cruauté devient apparente lorsque l'on rend compte du processus d'élaboration de certaines peintures. Des questions sont soulevées quant à la valeur d'intégration du travail artistique pour l'artiste, comparée à l'intégration atteinte par l'analyse.

DESTRUCTIVITÉ ET RÉPARATION DANS LE PROCESSUS CRÉATIF

Une rétrospective

Par Desy Safàn-Gerard

L'éventail d'œuvres que je vais vous faire voir aujourd'hui a été réalisé sur une période de trente ans environ. Bien que cette présentation puisse être considérée comme une tentative d'auto-analyse à partir de la matière d'une œuvre, ce qu'elle est en effet, il s'agit avant tout d'une tentative pour exposer quelques idées sur le processus créatif, tentative de recherche dont je suis moi-même le sujet. L'idée principale en est que la destructivité, dans ses divers avatars, est partie intrinsèque du processus créatif. En 1912, Sabina Spielrein a proposé cette notion dans un article fondamental intitulé : « Destruction as the cause of coming into being » (La destructivité, source du développement). Sa publication venait huit ans avant la conception de Freud de la pulsion de mort, et lui-même reconnaît effectivement, dans son article de 1920, la contribution de Spielrein. L'article de Spielrein, à partir d'exemples pris à la fois dans la biologie et la mythologie, plaçait la destructivité au centre non seulement de la psychopathologie, mais aussi du développement de la personnalité. La destructivité selon Spielrein ne se nourrit pas de la haine du bon objet et du désir de l'attaquer et de le détruire, tel que l'a décrit M. Klein (1935), mais bien du désir de détruire quelque chose qui n'est pas satisfaisant afin de donner naissance à quelque chose qui l'est (Kerr, 1993). La destructivité selon Spielrein est proche de la cruauté dont a parlé Winnicott, de la nécessaire destructivité qui permet l'émergence de quelque chose de nouveau. Il me semble que ces deux qualités de destructivité se reflètent dans mon travail : destructivité à proprement

parler dans les accidents avec lesquels je commence certains de mes travaux et dans le contenu de certaines de mes peintures, cruauté dans l'exécution du travail. En outre, l'on pourrait dire que la violence à laquelle se réfère Spielrein est motivée par l'amour de l'objet, par le désir qu'il parvienne à une vie meilleure, une vie véritable, indépendante. Ainsi, bien que la destructivité soit au centre de cette conférence, nous ne devons pas oublier l'amour qui la sous-tend ; c'est l'amour qui s'exprime dans ce que nous appelons la beauté.

Lorsque j'ai revu une première fois mes peintures pour cette analyse, j'ai réalisé que des thèmes majeurs ressurgissaient à différentes époques. J'ai donc sacrifié la stricte chronologie pour réorganiser les diapositives autour de ces récurrences. Au préalable, afin de guider votre regard, je peux déjà vous indiquer les sujets de mes premières œuvres : les accidents et leur réparation, le couple mère-bébé, l'intérieur du corps de la mère, le père, et un commentaire pictural des relations. Ces thèmes réapparaissent dans des travaux ultérieurs : ma période bleue (pourquoi pas ?), l'œuvre exubérante, ma Série Boulez et les Séries des Totems, collages, grandes toiles et monotypes.

Avant de vous dire comment j'ai interprété cette œuvre, je veux souligner que les formulations psychodynamiques n'étaient en aucune façon présentes à mon esprit lorsque je peignais. En outre, je n'ai plus accès aux associations ou aux fantasmes qui accompagnaient ce travail. Ce n'est que rétrospectivement que je peux maintenant observer mes premières peintures comme l'on examine le dessin d'un enfant. Je garde très présente à l'esprit la *Psychanalyse d'un enfant* de M. Klein (1961). Je suis devenue à la fois le Richard qui faisait les dessins et la Mme Klein qui les interprétait. Sa position était cependant meilleure que la mienne, puisqu'elle interprétait les dessins de Richard dans le contexte du déroulement de la séance et des associations de l'enfant. Je ne peux le faire qu'en relation aux grands événements de ma vie.

J'ai commencé à peindre au cours de mes études de psychologie clinique à l'Université de Los Angeles, où j'ai suivi un cours informel avec Keith Finch, professeur talentueux qui m'a permis de progresser à ma façon et à mon rythme. Son cours avait lieu le jeudi après-midi, et je préservais ce temps de toute intrusion. Aujourd'hui, cinq ans après la mort de Keith, j'ai fait le vœu de garder le jeudi après-midi libre de patients pour poursuivre mon travail de peintre. Ma formation n'a pas

été conventionnelle. Par exemple, je n'ai jamais pris de cours de dessin d'anatomie avec un modèle. J'ai débuté d'entrée avec l'abstraction.

Les accidents et leur réparation

Souvent, pour démarrer un travail, je créais un accident sur le papier ou sur la toile, le pire était le mieux, en utilisant les couleurs au hasard. Je travaillais à plat sur une table, au début uniquement à l'aquarelle. Une fois l'accident sur le papier obtenu, j'avais un problème à résoudre : comment en tirer quelque chose. Je devais donc l'examiner minutieusement et poursuivre mon cheminement par une succession d'essais et d'erreurs. Ces trois tableaux sont un exemple du travail de mes deux premières années de peinture.

Outre l'accident initial, des accidents involontaires surviennent à de multiples reprises au cours du travail. Ces accidents sont l'équivalent pictural d'un lapsus et révèlent des mouvements inconscients. Les artistes doivent contenir leur tendance première à les éliminer et prendre leurs distances de l'œuvre en cours pour quelque temps. Pour ma part, je travaille alors sur d'autres parties du tableau, ou bien je mets cette peinture de côté jusqu'à ce que je me sente prête à y retravailler. Dans les deux cas, il semble que je diminue ainsi mon angoisse suffisamment pour pouvoir considérer l'accident à nouveau et me confronter à mes projections. Dans ses *Réminiscences*, Kandinsky (1913) affirme que, pour lui, les accidents permettent un déconcertant jeu de forces qu'il ressent comme étranger à lui-même. Il écrit : « je dois beaucoup à ces accidents : ils m'ont appris davantage que n'importe quel professeur ou maître » (p. 34). Je pense que « travailler sur un tableau donne la possibilité de ramener dans le soi ce qui a été projeté sur la peinture » (Safàn-Gerard, 1982, p. 14).

Il semble que l'accident par lequel j'entame un nouveau travail exprime mon agressivité et, ainsi que l'a établi Adrian Stokes dans *The invitation in Art* (1965), le premier pas d'un travail artistique implique une agression et explique l'angoisse du peintre ou de l'écrivain devant la toile ou la page vierges. A la recherche, en eux-mêmes, d'un matériel à mettre sur la toile ou sur la page, le peintre comme l'écrivain peuvent se trouver au contact d'objets internes détruits ou abîmés ou bien faire face à des impulsions à détruire l'objet, ce qui fait naître l'angoisse en eux. Dans un même ordre d'idées, Ella Sharpe (1930) et John Rickman

(1940) établissent un lien entre le « laid » et l'objet morcelé et détruit, alors qu'ils associent le « beau » au vécu de l'objet total et à sa bonté. Toutefois, ce qui est esthétique ne se réduit pas à ce qui est beau. Pour Segal (1991), « l'expérience esthétique est ... une combinaison particulière de ce qui a été qualifié de « laid » et de ce qui pourrait être considéré comme « beau » (p. 90). Par l'élaboration de l'accident et sa réparation, on ajoute de la beauté à ce qui est laid, on répare ce qui a été abîmé ou détruit, mais les traces de la destructivité restent inscrites profondément dans l'œuvre. Segal ajoute que « la véritable réparation, au contraire de la réparation maniaque, doit comporter une reconnaissance de l'agression et de son effet. Il ne peut y avoir d'art sans agression » (1991, p. 92). Elle signifie ainsi que l'agression peut s'être exprimée dans le fantasme avant de se manifester dans la création. « On peut avoir besoin de créer parce que l'on a détruit » (1998). Ainsi, les traces de l'objet détruit doivent faire partie du tableau et coexister avec sa réparation.

Nous pouvons maintenant commencer à comprendre ce qui motive ces accidents et ce que représentent la page ou la toile. La toile primitive, dans la mesure où elle est de la couleur du lait et agit comme le réceptacle de nos communications, peut figurer l'objet primaire, la mère. On peut considérer l'étalement de la peinture sur la toile vierge comme une représentation de l'incontinence et comme une attaque, voire la destruction de la mère avec de l'urine et des fèces. Cela n'est pas différent des fantasmes des jeunes enfants dans le jeu, tels qu'ils se révèlent dans l'analyse. A l'évidence, on peut lier l'effort pour faire quelque chose de l'accident de départ à une restitution et à la réparation du dommage. Il semble donc que, lorsque je peins, je recrée des cycles de destruction et de réparation ; je passe alors d'un état de non-intégration de l'amour et de la haine, où la haine conduit à des attaques fantasmatiques de l'objet, à une intégration douloureuse de sentiments ambivalents où le dommage est réparé, même si, selon Segal (1991), « le travail de réparation de l'artiste n'est jamais achevé » (p. 94).

Ce cycle est apparu aussi dans des paysages abstraits ; le défi y était alors d'extraire la lumière de l'obscurité, ce qui est particulièrement difficile à l'aquarelle. Je pense que le défi était de nouveau lié à la réparation, puisque l'obscurité est souvent associée à de sombres passions et à la destructivité. L'artiste et historien d'art Roland Reiss (1998), à propos de mon travail, a souligné que je suis avant tout un peintre de la lumière. En conclusion, il écrit que « en fait,

on dirait qu'il émane de ses toiles une lumière interne qui se répand dans l'espace pictural et son imagerie ». Il évoque là certainement l'aspect réparateur de mon œuvre et mes efforts pour aboutir, à partir du chaos, à quelque chose d'intégré.

Mère-bébé

Alors que j'examinais les diapositives pour cette présentation, j'ai remarqué que nombre des premières aquarelles figuraient une grande forme sur la gauche et une petite forme sur la droite. Cela semble être encore vrai dans mes tentatives ultérieures de réalisme, comme dans le cas de la grange avec une grande fenêtre et une petite fenêtre, ou bien la grande cour et la petite sur la droite.

L'intérieur du corps de la mère

Dans le paysage abstrait que je vous montre maintenant, je pense que c'est l'intérieur du corps de la mère qui est représenté. Ainsi que l'a observé Roland Reiss (1998), « l'idée de paysage qui sous-tend nombre de (mes) compositions se transforme rapidement en l'idée qu'il s'agit tout autant d'un paysage intérieur » (p. 2). Certaines de ces peintures semblent évoquer un intérieur harmonieux, tandis que d'autres montrent d'inquiétants arrière-plans de désastre. Lorsque j'ai revu les diapositives pour cette présentation, j'ai découvert qu'il y avait ce que l'on pouvait imaginer comme un chemin naturel de la naissance entre les éléments du bas du tableau et l'espace supérieur, l'intérieur et l'extérieur. En fait, j'ai été surprise de découvrir que, dans les deux dernières peintures de cette série, qui étaient conçues pour être accrochées ensemble, l'on pouvait deviner des esquisses de bébé dans chacune des ouvertures. Je ne me rappelais pas en avoir eu l'intention.

Objets bizarres

Sur les diapos qui suivent, on peut aussi voir comment l'attaque contre la mère ou contre le couple parental aboutit à des objets mutants, bizarres. C'est l'envie au travail à tous les niveaux : le corps de la mère, le pénis du père, les bébés à l'intérieur de la mère. Même les sentiments d'amour créent des dégâts en raison de leur qualité

dévorante et du désir de possession. Le tableau que je vous présente maintenant est peut-être le plus archaïque. Mon fils avait commencé un dessin qui m'intriguait, et je l'ai terminé. Le gros poisson a mangé le petit poisson. On peut voir là comment l'attaque contre le corps de la mère aboutit à la représentation d'une mère-poisson toute-puissante qui attaque et peut avaler le petit moi. L'on pourrait dire que ce tableau représente un aboutissement de l'identification projective, où l'attaque par le petit poisson a amené la grosse mère-poisson à manger le bébé-poisson. Que ce soit dans l'amour ou dans la haine, la relation à la mère est dévorante. C'est pourquoi l'objet mère est alors ressenti comme le possesseur de la bouche projetée de l'enfant. J'ai inséré ici le dessin n° 7 de Richard, le jeune patient de 10 ans de Klein dans la *Psychanalyse d'un enfant* (1961). Richard l'a dessiné au cours de la quinzième séance. Lors de l'analyse de ce dessin, il est apparu que le gros poisson en haut représente maman. Ce gros poisson a mangé l'étoile de mer, qui représente le bébé Richard qui a grandi en elle. Klein ajoute que : « Cette dernière (l'étoile de mer) représentait également le bébé vorace et frustré – lui-même – qui blessait et mangeait l'intérieur de sa mère quand il avait besoin d'elle et qu'elle ne venait pas » (p. 77). Ceci implique que les attaques de Richard étaient dues en partie à la frustration par une mère peu disponible. J'étais l'aînée de quatre sœurs, et je peux très bien imaginer que, comme la mère de Richard, ma mère était frustrante pour moi, occupée comme elle l'était par mes jeunes sœurs. Cela peut expliquer en partie l'évidence d'une destructivité sans nuances dans mes premières peintures.

L'aquarelle qui suit a une histoire étonnante. Au cours de mes études à l'Université de Los Angeles, j'ai fait un stage interné au « Children's Hospital ». J'ai travaillé quelque temps dans l'unité de dialyse, où j'amenaient les enfants et leurs mères à communiquer par des dessins. J'avais l'habitude d'apporter mes fournitures personnelles, et une fois, j'ai sorti par erreur un bloc de papier à aquarelles avec une peinture sur laquelle je venais de travailler. Le jeune patient auquel je la montrai dit : « Maman, il y a un bébé qui appelle ! » Mes cheveux se sont dressés sur la nuque à l'idée que j'avais fait une erreur. Que le petit patient puisse réagir au bébé que j'avais perdu, et qu'il l'ait perçu comme en détresse et m'appelant était tout à fait étonnant. Rétrospectivement, nous pourrions dire que ce tableau dépeint mon attaque sur le corps de ma mère qui a sa contrepartie dans l'attaque contre ma propre créativité. À cause de mon attaque, j'ai maintenant en moi une mère vindicative qui a attaqué mon bébé.

Pouvons-nous trouver des éléments pour corroborer ces interprétations ? En l'absence d'associations ou du contexte d'une séance, je me retourne maintenant vers un rêve que j'ai fait au début de ma deuxième analyse, il y a environ quinze ans, qui semble illustrer une dynamique semblable et valide dans une certaine mesure mes interprétations de ces peintures. Malheureusement, les contraintes de temps m'obligent à mettre de côté le récit de ce rêve et son interprétation, qui confirment mes hypothèses. Vous les trouverez dans la version intégrale de ce texte. Étant donné qu'il s'agit là d'un rêve de début d'analyse, nous pouvons supposer que la situation nouvelle avec cette nouvelle maman/analyste réveille les fantasmes d'attaques contre ma mère les plus archaïques, et qu'ils sont revécus dans le transfert.

Un deuxième rêve de la même époque dépeint de façon plus détaillée les attaques insidieuses contre le corps de la mère et leurs conséquences. Il montre qu'en tuant les bébés de ma mère, je tue les fruits de la relation de mes parents ; j'attaque donc aussi cette relation, de même que mon père. Il en résulte un couple interne qui ne peut créer d'autres bébés.

Mais tout n'est pas destructivité. Un rêve récent, que vous trouverez de même rapporté dans la version intégrale de cette conférence, montre comment l'amour est parfois à la source de l'œuvre. L'océan, magnifique, riche de sa vie sous-marine, y représente sans doute l'intérieur du corps de ma mère et la richesse de la vie qu'on peut y trouver.

Un des résultats étonnants de cette rétrospective, c'est que le simple fait de repenser à ces premières peintures a ranimé les fantasmes destructifs archaïques qui ont dû induire les premières œuvres. Récemment, alors que j'examinais les premières diapos pour cette présentation, j'ai fait un rêve qui semble de nouveau dépeindre le conflit entre les forces destructrices et les forces d'amour, réparatrices. C'est probablement le désir de représenter ce conflit et d'aboutir à la victoire finale du moi aimant qui a suscité les premières peintures, conflit qui peut être sous-jacent dans tous mes tableaux. Les différentes étapes par lesquelles je suis passée dans mon œuvre peuvent au bout du compte ne représenter que de multiples variations sur le même thème de la destruction et de la réparation.

Réparation

Les deux tableaux qui suivent montrent comment les objets bizarres des premières peintures commencent à s'organiser autour d'une forme de type mandala. Selon Jung, les mandalas représentent des essais pour concilier les contraires et parvenir à l'intégration de la personnalité. Culpabilité mise à part, peut-être ces mandalas représentent-ils ma tentative pour réunir l'amour et la haine de mes objets. Comme vous le verrez, quelque seize ans plus tard je réaliserai quelques totems qui semblent être au service de la même quête d'intégration. Voici un tableau qui exprime la tentative la plus claire de réparation. Il s'agit de la représentation abstraite de chirurgiens au travail. Un jour que je m'apprêtais à reprendre le travail sur cette aquarelle, j'ai remarqué dans le jardin une magnifique fleur d'épiphyllé, je l'ai emmenée dans mon atelier et j'ai décidé brusquement de la peindre à la place où l'on pouvait voir la chair du patient. Le second épiphyllé sur la gauche était une réponse à l'exigence d'équilibre du tableau. À l'époque, j'ai senti qu'à ce moment critique le tableau avait acquis une vie propre – les chirurgiens au travail qui m'avaient fascinée avaient cédé la place à une peinture autonome qui m'indiquait ce dont elle avait besoin. Il m'apparaît maintenant que le second épiphyllé peut représenter le papa. Maman était réparée – une fleur à la place de son corps malade -, et papa était avec elle. Les parents étaient désormais réunis, lui à gauche, elle à droite, exactement comme la maman et le bébé des premières peintures.

La mère comme objet total

Lors de certaines séances dans l'atelier de Keith, nous disposions de deux minutes de pose d'un modèle vivant, et nous étions sensés utiliser le corps du modèle comme stimulus pour superposer un dessin sur l'autre afin de créer une ébauche. Le plaisir que j'avais à exécuter ces dessins peut avoir un lien avec la conception de Winnicott (1971) de l'utilisation de l'objet. Dans le cas présent, la mère est modelée et manipulée à volonté afin de créer une structure entière qui peut, à son tour, représenter la mère suffisamment bonne. Puis viennent des versions de la mère qui semblent prouver que les attaques contre son corps ont cédé la place à une appréciation de sa beauté. La première est une approche des trois Grâces, la mère vue sous divers angles. Dans

quelques-uns de ces nus, le dessin prédomine, d'autres sont réalisés avec un minimum de dessin ; le but est alors de créer du volume avec différentes nuances de sépia. Une autre approche consiste à peindre la femme avec son style propre plutôt qu'en la voyant. Le plaisir consiste alors à voir le corps émerger sur le papier, en utilisant un minimum de peinture, pour reconnaître sa propre capacité à le créer en dehors de ce que j'ai considéré comme les attaques envieuses des premières œuvres. Nous avons donc ici la femme lourde, la femme enceinte et la jeune femme splendidement vêtue.

Mais, alors que le problème de ma destructivité semblait se résoudre et que je paraissais permettre à la mère une vie propre, voici que nous découvrons ce tableau qui peut représenter une possession et un contrôle absolu de la mère. Il apparaît comme une réflexion après-coup. Je me rappelle n'avoir pas aimé le rendu de la femme étendue, et, plutôt que de l'abandonner, j'ai commencé à jouer avec des lignes qui entraient et sortaient de son corps. Le contrôle se présente comme une défense maniaque contre la reconnaissance de la mère en tant qu'objet séparé. C'est donc alors même que je semble permettre à la mère sa vie propre que j'en reviens à la contrôler. Ce mouvement de va et vient évoque la rectification par Bion (1963) de l'équation $Ps (D) \rightarrow Ps (D)$ avec une double flèche : l'on passe d'un état d'amour et de haine purs (Ps) à l'intégration de l'ambivalence (D) et retour, dans un constant mouvement de va et vient.

Les peintures doubles

Les deux personnages des premières aquarelles ont cédé ultérieurement la place à ce que j'ai nommé les peintures doubles. Sept ans après mes débuts de peintre, j'ai engagé mon propre modèle, et je me suis toujours arrangée pour dessiner deux poses sur chaque feuille de papier. Il ne s'agit plus d'une mère et de son bébé, mais plutôt d'une défense maniaque contre la dépression et le deuil : je peux toujours en perdre un, il m'en reste un autre. Cette idée du double a évolué vers une tendance à peindre par paires, peut-être pour la même raison.

Le père

En revoyant les diapos, je butais toujours sur ce paysage au

format vertical qui était à part et ne semblait s'associer à aucun des thèmes que j'avais développés jusque là. J'ai pensé l'écarter de la présentation, mais je savais que c'était une de mes bonnes aquarelles, et elle m'avait beaucoup troublée lorsque je l'avais peinte. J'ai finalement réalisé : « Cet arbre robuste est toujours saillant ! Bien sûr, qu'il est saillant. C'est le pénis ! » Puis j'ai trouvé ces deux autres tableaux qui montrent des objets en apparence assez différents de l'arbre, mais qui occupent la même position sur le papier : il s'agit d'un collage et d'une petite aquarelle. Mon irritation face à ces diapositives reflète probablement mon irritation première lorsque j'ai pris conscience de l'existence du père et de sa relation avec la mère. Plus tard, je me suis tournée vers le père, probablement à la suite d'une frustration par rapport à la mère, due en particulier au sevrage et à l'éducation de la propreté, mais liée aussi à l'arrivée de nouveaux bébés qui réclamaient son attention. La présence de mon père comme objet total a dû faciliter la résolution des problèmes de deuil liés à ma mère.

J'ai été troublée de constater qu'en comparaison avec toutes les peintures sur la mère et son corps, nous n'avons trouvé jusqu'ici que si peu d'exemples de ma relation à mon père. C'est d'autant plus étrange que les liens oedipiens avec mon père quand j'étais petite étaient intenses. Jeune fille, je suis devenue la « petite épouse » qui partageait la musique avec lui comme ma mère ne l'avait jamais fait. Son amour de la vie et de la musique était communicatif, non seulement pour moi, mais aussi pour la plupart de mes jeunes amies qui voulaient un papa/mari comme le mien. Son importance dans ma vie se révélera dans des peintures ultérieures. La Série des Totems, qui s'ouvre par les collages, constitue en quelque sorte un monument pour lui après sa mort, tel que l'a suggéré Meltzer (1998).

Les relations

L'aquarelle suivante représente une abstraction d'un atelier de peinture avec Keith, mon professeur, somnolant sur la gauche, tandis que trois étudiants peignent d'après modèle. Il avait l'habitude de s'asseoir comme ça pendant les cours, un peu absent, mais prêt à nous aider si nous avons besoin de lui. Il représentait probablement ce que Grotstein (1981) a appelé « l'objet d'identification en arrière-plan », tandis que nous étions les tout-petits qui s'aventurent dans le monde extérieur. Le tableau qui vient maintenant, en apparence une abstraction

plus poussée du cours, est déjà une attaque envieuse du père et de son atelier. Il avait ce dont les enfants avaient besoin, ce dont j'avais besoin pour continuer à me développer en tant qu'artiste.

Je pense aujourd'hui que la peinture que nous allons voir maintenant représente la scène primitive. C'est la représentation bizarre d'un baiser, où le couple est enchevêtré de telle sorte qu'on ne peut savoir à qui est cette bouche ou à qui est ce corps. Je considère qu'il s'agit là de la version infantile des rapports des parents, teintée d'agressivité et de sadisme parce que nous ne savons pas s'ils s'embrassent ou s'ils se dévorent. Le couple parental représente à l'évidence ma propre agressivité et mon sadisme envers eux.

À cette attaque contre le couple parental succède une peinture que j'ai intitulée « La lutte ». Ceci est sensé être une machine démoniaque tenue par une espèce de sorcière qui nous fait – mon mari et moi-même – tourner encore et encore en une interminable lutte. Mon mari est, comme il se doit, en train de perdre – il a l'air apoplectique -, et j'ai un sourire méchant qui révèle le triomphe de la victoire. Je me rappelle effectivement que lorsque j'ai réalisé ce tableau, c'est tout à fait accidentellement et à mon grand étonnement que ces éléments sont apparus. L'envie et la jalousie de l'enfant mènent à une attaque triomphante du couple, et plus particulièrement du père. L'on pourrait dire que, par l'identification projective, l'attaque contre le couple parental dans « Le baiser » aboutit à l'identification à un couple qui se dévore dans « La lutte ». Mon mari et moi sommes les victimes de cette attaque qui se retourne maintenant contre nous sous la forme d'une machine démoniaque qui va garantir que nous ne puissions nous accorder.

Les toiles bleues

À un moment donné, mes aquarelles sont devenues de plus en plus grandes et m'ont posé pour leur encadrement un problème de poids et de coût. J'ai commencé à explorer la possibilité de travailler sur des toiles à l'acrylique d'une façon qui me permettrait de capter la qualité de fraîcheur et d'improvisation de l'aquarelle. À la suite de Helen Frankenthaler, l'artiste New-Yorkaise qui a développé la technique tachiste, j'ai commencé à utiliser des acryliques sur de la toile non préparée en taches plutôt qu'en peignant véritablement la surface avec

des brosses. Je diluais la peinture acrylique, puis je la versais et la manipulais tandis qu'elle colorait la toile. La plupart du temps, je travaillais couche après couche de peinture diluée, tout à fait comme je l'avais fait avec les aquarelles. Le tachisme me permettait peu de contrôler les accidents, comme avec les aquarelles. J'utilisais rarement des brosses, je préférais les spatules pour étaler la peinture. Ce fut une période d'épanouissement et de plus grande liberté. Je peignais par terre, souvent sur deux toiles à la fois, voire davantage, de sorte que si l'une avait besoin de sécher, je pouvais passer à l'autre. Je travaillais surtout sur des formats verticaux, et nombre de ces peintures ont fini bleues, même si je les commençais souvent dans d'autres couleurs. Ces tableaux peuvent représenter l'intérieur du corps de la mère, sans les attaques qu'il subissait auparavant ; simplement, j'examinais le corps de la mère et reconnaissais la richesse de la vie dans son intérieur.

La série exubérante

Puis il s'est produit quelque chose d'étrange. J'ai émergé de ma période bleue par l'utilisation sur la toile de couleurs exubérantes, avec la même technique tachiste, mais en utilisant cette fois-ci une peinture plus concentrée au lieu du lavis léger des toiles bleues. Je travaillais aussi sur le sol, versais de la peinture et laissais intacts les accidents plutôt que de les retravailler en couches de peinture. Des influences artistiques externes comme une dynamique interne ont probablement aboutit à ce changement. A l'époque, je partageais un atelier avec un artiste suédois très imaginaire qui créait des bannières et des drapeaux insolites dans des couleurs très vives. L'événement le plus déterminant, toutefois, fut peut-être que vers cette époque je m'étais séparée temporairement de mon mari. L'intensité de la couleur pourrait être liée au sentiment de liberté maniaque que je ressentais.

Vers la fin de cette période de travail, j'ai de nouveau travaillé sur des paires destinées à être accrochées ensemble pour former de grands diptyques. Créer deux objets qui, comme les collages auparavant, possédaient leur intégrité propre, mais cependant pouvaient trouver ensemble une cohérence nouvelle constituait un défi. Cet appariement, toutefois, est différent des paires de modèles ou des paires d'aquarelles antérieures, les peintures doubles. Cette fois-ci, l'important était de créer deux peintures séparées, dont chacune pourrait être unique. Cela m'évoque deux individus séparés qui se réunissent pour former un

couple. Avec le recul des années, je peux me demander si ce travail n'était pas lié à une harmonie nouvellement trouvée dans le couple avec mon mari.

La Série Boulez

Je vais vous présenter maintenant une série de peintures basées sur la musique, la Série Boulez. J'ai essayé de peindre les neuf mouvements de son *Marteau sans maître*, inspirés eux-mêmes des poèmes du poète surréaliste René Char. Je pense que ce travail en techniques mixtes sur papier représente ma façon de rentrer dans l'esprit du compositeur et de faire en images ce qu'il a fait en musique. La musique a été ma première activité artistique et sera toujours liée au souvenir de mon père. J'ai poussé jusqu'à des études de composition musicale que j'ai dû interrompre lorsque mon professeur a quitté le pays. La Série Boulez semble représenter mon retour à la musique, mon désir de la ramener dans ma vie, d'en refuser le deuil.

Dans ces petites peintures, je suis revenue au papier et à des techniques mixtes, aquarelle et acryliques. Je préparais un cadre en dedans des bords du papier, et je notais les événements musicaux, tels que je les traduisais sous une forme picturale, à l'intérieur de ce cadre. Cependant, j'avais plaisir à rompre le cadre ici ou là tout autant que j'aimais m'y tenir. Le cadre semble contrôler ce qu'il contient. S'il est trop rigide, il est paralysant. S'il est trop lâche, il échoue à contenir. Quelque chose de destructeur était à l'œuvre en moi qui dissociait le couple créatif peinture-musique. Cependant, mes tentatives pour assouplir le cadre étaient plus ludiques que destructrices – comme un tout-petit qui veut s'éloigner de sa mère mais a besoin de la garder sous son regard. J'essayais de trouver la mesure adéquate de souplesse qui me donnerait un sentiment de liberté sans aboutir au chaos. Toutefois, même si le cadre était transgressé, pour leur plus grande part les événements étaient maintenus à l'intérieur. De surcroît, il n'est pas inutile de se souvenir de la lutte que j'ai dû mener pour créer cette œuvre. J'ai fait en sorte de suivre la musique aussi fidèlement que je le pouvais, l'écoutant à de multiples reprises et suivant la partition, mais je me suis souvent sentie piégée par cette résolution et j'ai alors souhaité que la peinture prenne seule son envol. J'ai senti tout du long que je luttais entre le désir de suivre Boulez, d'une part, et celui d'oublier Boulez et de servir la peinture d'autre part. Était-ce lié aux

angoisses claustrophobiques qui m'amenaient à me sentir prise au piège à l'intérieur de l'objet ? Après tout, comme je l'ai dit, je voulais rentrer dans la tête de Boulez, et je dois l'avoir effectivement réalisé dans le fantasme. Le plaisir à faire ce travail était lié, du moins consciemment, au sentiment d'une véritable collaboration avec Boulez. J'ai été très émue de découvrir, lorsque Boulez a réellement vu ces toiles, que j'avais rendu justice à sa musique : il a immédiatement reconnu laquelle correspondait à chacun des neuf mouvements.

Totems / Collages monochromes

L'ensemble des peintures qui suivent représente une rupture absolue par rapport au travail précédent. J'ai commencé à dépouiller les magazines et les journaux à la recherche d'images intéressantes et à les découper pour faire de petits collages.

J'ai soudain dessiné une ligne verticale sur le papier qui était lui-même orienté verticalement, et j'ai commencé à coller le long de la ligne verticale et à découper dans mes images des formes qui pouvaient être placées de chaque côté. Je découvrais la symétrie ! Je me souviens encore de l'excitation de cette découverte. Cela me semblait si différent de tout ce que j'avais fait auparavant. Je n'avais pas plutôt terminé le premier que j'en fis un deuxième et un troisième, et ainsi de suite. Quelque chose d'étonnant s'est passé lorsque, dans un mouvement hardi qui pouvait paraître destructeur pour ce tableau, j'ai commencé à passer un lavis gris sur l'ensemble. Ces lavis unifiaient et intégraient l'espace. Tandis qu'ils séchaient, j'ai commencé à coller par-dessus. J'accomplissais le travail en couches qui m'était familier pour l'avoir utilisé dans d'autres tableaux, je construisais les surfaces et m'assurais de la cohérence de l'ensemble. Je n'ai jamais pensé au sens des images que j'avais choisies, puisque mon choix reposait sur leur forme et sur la valeur des couleurs et non sur leur contenu, même si cela a dû peser inconsciemment. Par la suite, la lecture que les gens feront de ces tableaux me surprendra beaucoup. J'ai tellement aimé la nature monochrome de ce travail que j'ai pensé que je ne reviendrais jamais à la couleur. En fin de compte, j'ai réalisé vingt-huit de ces images de 40 cm sur 50 sur une période d'un an et demi.

Un jour que j'en avais étalé une série sur le sol pour faire des corrections sur le rapport clarté/obscurité, afin que l'ensemble soit cohérent, mon fils Mauricio est venu les voir. Il me dit que « ceux-là n'ont pas l'air en papier. Ils ont l'air de pierres de pierres tombales »

C'est la première fois que j'ai établi un lien entre ces œuvres et la mort de mon père survenue deux ans avant que je commence ce nouveau travail. J'en ai été très troublée. J'ai pensé que l'absence de couleur avait sûrement à voir avec mon deuil. Qu'ils aient l'air de pierres m'a évoqué la tradition juive où l'on dépose un caillou sur la pierre tombale pour marquer le souvenir du mort. Peut-être dans ces tableaux allais-je sur la tombe de mon père.

La symétrie peut constituer une nouvelle version des mandalas antérieurs où la tentative d'intégration était évidente. Qu'est-ce que je rassemblais là ? Était-ce le corps de la mère après la mort de Papa ? Était-ce le couple parental ? Je pense que le pénis est clairement figuré par le totem au centre du tableau, tandis que tout autour sont représentées la beauté et la symétrie du corps et du visage de la mère. Le plaisir associé à ce travail avait peut-être à voir avec la possibilité donnée à mes parents d'être ensemble. Il est intéressant de remarquer que mon usage de la symétrie semble aller de pair avec un retour, dans la peinture contemporaine, du sentiment que la symétrie est plus fondamentale que la composition. L'artiste Frank Stella proclame que « dans la nouvelle peinture américaine, nous nous efforçons de mettre les choses au milieu et symétriquement, nous débarrassant des effets de composition qui portent en eux toutes les structures, les valeurs, les sentiments de toute la tradition européenne » (1966).

Revenons-en au processus. J'ai continué à photocopier en format réduit des images que j'aimais particulièrement et les ai recyclées dans d'autres peintures. Lors d'un de mes trajets vers la boutique de photocopie, j'ai regardé une de ces images et j'y ai vu une très grande toile avec de la couleur et de la matière ! J'ai parlé à Keith de cette découverte. Il tomba d'accord avec moi, et ajouta : « Oui, mais l'échelle est importante. Elles doivent être très grandes ». A cette époque, nous faisons construire une maison où j'aurais enfin mon propre atelier, de sorte que j'aurais par la suite assez d'espace pour y travailler.

Totems / Grandes toiles

Il m'a fallu un certain temps pour préparer la surface de ces toiles de 1,50 m sur 2,10 m, en l'absence de règles établies pour ce faire. Je voulais que la surface en soit comme les murs moussus des temples halinais qui m'avaient tant fascinée au cours de mes voyages en

Indonésie. Je souhaitais aussi trouver le moyen de montrer l'histoire du tableau à celui qui le regarderait, en révélant les couches de peinture qui le composaient. J'y suis parvenue en créant un cadre, différent de celui de la Série Boulez ; ce cadre serait un retrait de deux centimètres sur la toile, retrait qui montrerait les couches successives et jouerait le rôle d'un quadrillage sur lequel apparaîtrait l'image. Lorsque j'étais satisfaite de la texture de la toile, j'appliquais plusieurs couches de couleur à la spatule et, parfois, avec un chiffon humide. C'était comme réaliser une patine sur une surface très ancienne. Lorsque j'étais satisfaite du résultat, je prenais quelques unes des images réduites des totems monochromes antérieurs pour les projeter sur la toile à l'aide d'un rétroprojecteur. Je n'avais plus qu'à repasser cette image à la craie. Je veillais à ce qu'une partie de l'image dépasse sur le quadrillage d'une manière ou d'une autre, jouant avec le cadre comme dans les peintures Boulez. J'empruntais parfois des morceaux à différents collages pour créer une image totalement neuve. Puis je plaçais la grande toile sur le sol et je commençais à peindre à l'intérieur de ces formes. J'expérimentais alors sans fin les bonnes couleurs et les bonnes valeurs. Il était assez difficile de traduire en couleurs les variations en noir et blanc. Je cherchais à créer une surface où rien ne ressortirait. En fait, je voulais que l'image totémique centrale soit totalement immergée dans l'arrière-plan, où la forme et le fond pourraient entrer en résonance et permuter facilement. Comme vous le constaterez, seule la sixième de ces toiles approche cet idéal et, de mon point de vue, c'est la plus satisfaisante. Si l'on se réfère à ce que j'ai dit auparavant des collages/peintures monochromes, nous pouvons penser que cette tentative pour se rapprocher de la nature figurative du fond signifie que c'est encore la réparation du couple parental que je recherche là, et que mon désir de les réunir dans l'harmonie semble plus intense.

Totems / Monotypes

J'ai eu plus tard l'idée de reprendre le travail sur les totems dans une technique différente, avec l'aide d'une collègue artiste, Renata Zerner. La première fois que je m'y suis attelée, j'ai pris quelques uns de mes collages non encadrés et j'ai tenté de traduire ces images par cette nouvelle technique. J'ai peint sur une plaque de plexiglas, en prélevant les pigments dans des godets de peinture à l'huile visqueux et

imprévisibles que Renata m'avait préparés. Je prenais les couleurs au hasard. J'imaginai que j'explorerais ainsi un territoire inconnu plutôt que de me répéter en choisissant des couleurs qui m'attiraient. Il fallait planter un couteau dans la peinture et l'étaler en une couche mince sur un morceau de papier pour réaliser vraiment de quelle couleur il s'agissait, et le résultat était toujours très différent de la teinte du godet d'origine. C'était presque comme si je peignais dans le noir, sans la moindre idée de ce que donnerait le monotype.

Pour rendre les choses encore plus difficile, je voulais casser quelque peu les images et échapper à ce qui ressemblait à un totem massif, la forme, sur un fond sans intérêt. J'ai arrosé l'ensemble d'alcool. J'ai aussi répandu un peu de térébenthine. On pouvait voir la peinture sur la plaque réagir à ces substances. Ce que cela allait donner sur le monotype, c'était un véritable mystère. Après impression, une peinture totalement étrange est apparue qui semblait n'avoir strictement aucun rapport avec ce que j'avais fait. Tout d'abord, l'image était inversée, la droite était à gauche et la gauche était maintenant à droite. Ensuite, la couleur était très intense et bizarre. Renata suggéra que nous passions une deuxième feuille de papier sur la même plaque pour une contre-épreuve. Elle régla la pression pour qu'elle soit plus forte que la première fois, et après tirage, nous avons finalement obtenu quelque chose de plus proche de ce que j'avais en tête, ce qui était en réalité tout à fait miraculeux. Puis nous avons effectué un troisième tirage de la même plaque, en appliquant encore davantage de pression. Cette fois là, ce qui en est sorti était très beau et délicat, comme un bout de souvenir du deuxième tirage. Je devais ensuite corriger ces trois - et parfois, plus tard, quatre - versions de la même image avec de la poudre de bâtons de pastel ou des crayons de couleur. Ce travail m'a demandé un œil critique et une vive sensibilité. Les modifications étaient subtiles au possible, mais très significatives. Ce que vous voyez ici, ce sont donc des versions fortes puis subtiles de la même image.

Je réalise après-coup qu'en travaillant sur ces monotypes j'ai engagé Renata avec ses godets de peinture inconnue et la presse dans la création de l'accident pour moi. Toute autre que l'application des couleurs sur la plaque, j'ai conservé la tâche de l'élaborer et de réparer les accidents, ce qui me satisfaisait pleinement. A la fin d'un tirage heureux, nous nous étreignions spontanément. Je n'avais jamais peint en collaboration, mais nous avons dépassé une simple collaboration. Renata

jouait mon rôle de destructrice, tandis que je réparais les dommages. Elle était aussi la « bonne mère » très attentive à ce que je faisais et prête à me donner un coup de main lorsque j'étais en difficulté.

Alors que je travaillais sur la troisième version d'une image, j'ai commencé à jouer avec l'idée d'en rompre la symétrie par des déviations, ce que vous allez constater sur le dernier de ces monotypes. On dirait que je répète là mon expérience avec les toiles des Totems et leur quadrillage, ou bien avec la Série Boulez, lorsque je brisais le cadre. Il y avait un jeu nouveau entre la structure sous-jacente fixe et la liberté des formes originales qui émergeaient en opposition à la symétrie et en dehors d'elle. Je me suis sentie assez maligne en le réalisant, et je prévois qu'il s'agit là d'un domaine que j'explorerai dans l'avenir. Toutefois, un artiste de mes amis m'a dit en voyant ce monotype : « C'est une mère avec son enfant », ce qui m'évoque la remarque d'Hanna Segal (1991), à propos de la position dépressive, « ... on ne peut réparer une mère sans réparer toute la famille avec laquelle elle est en relation » (p. 100).

DISCUSSION

Dans un de mes articles précédents, « L'évolution d'un tableau » (1983), j'avais soulevé une importante question. L'activité artistique permettait-elle d'atteindre de nouveaux niveaux d'intégration de la personnalité sans qu'il soit nécessaire que les sentiments suscités par le travail créatif s'expriment par des pensées ou par le langage quotidien. J'ai été alors frappée par la mobilité et l'alternance d'images et de couleurs qui évoquent le pouvoir et la destruction, d'une part, et celles qui suggèrent la détresse, d'autre part. J'ai pensé à l'époque que la peinture servait de théâtre à l'affrontement de ces ensembles d'images concurrents. Des forces opposées se retrouvaient côte à côte sur la toile étudiée. J'écrivais alors qu'« on aboutit à une véritable réconciliation de ces opposés par le biais d'autres processus de pensée comme l'induction et la logique » (p. 17). En d'autres termes, j'en concluais que la création ne mène pas, en soi et par soi, à l'intégration, mais reflète simplement les conflits de l'artiste, accompagnés du clivage, de la projection, du déni, de l'idéalisation présents dans sa vie

Avec le temps, ma conception des choses a évolué, et j'en suis venue à penser que des opposés se tenant côte à côte constituent déjà une forme d'intégration. Poursuivre une œuvre aboutit aussi à l'intégration, même si, comme l'a dit l'artiste François Gilot (In Oremland, 1997) : « les œuvres d'art sont des traces de la quête de l'artiste » (p. 125). J'espère que cette rétrospective a pu mettre en lumière et ma quête, et mon développement propre en tant qu'artiste. Il semble que mon évolution ait été marquée par l'expression d'attaques brutales contre la mère et le corps de la mère dans les premiers tableaux, jusqu'à une valorisation de la beauté de la mère, de sa relation au père et aux enfants dans les œuvres plus tardives. Ces derniers thèmes paraissent surgir, d'une manière ou d'une autre, lorsque nous nous rapprochons de mon travail actuel. L'importance du père s'est dévoilée davantage dans les derniers tableaux, et, avec elle, l'importance du couple parental, autorisé, comme les peintures, à avoir une vie propre. Mais ce changement dans ma peinture n'est-il le résultat que de la seule peinture ? Ou bien était-ce la conséquence de mes deux analyses ? Je pense que l'on peut répondre à ces questions si l'on reconnaît qu'affronter la vérité sur sa propre vie psychique implique une douleur dépressive et la volonté de l'endurer. Comment cela va-t-il s'exprimer dans son œuvre, de cela l'artiste n'est pas conscient. Comme l'écrit Oremland (1997), « l'art fournit la méta- autobiographie de la vie subjective de l'artiste dont l'artiste n'est qu'à peine conscient ou complètement inconscient... » (p. XVI). Si l'artiste entreprend une analyse, cependant, nous ne savons pas comment son art en sera affecté, mais nous pouvons penser qu'il reflètera aussi le développement du patient. On pourrait affirmer sans risque que l'art et l'analyse s'étayent l'un l'autre pour favoriser le développement psychique.

Selon Meltzer, il arrive un moment où un artiste parvenu à la maturité de son œuvre éprouve un sentiment de stabilité de ses relations aux bons objets primaires de son monde intérieur qui l'amène à s'intéresser à « tous les bébés de la mère ». L'impulsion à exhiber des œuvres d'art acquiert alors la fonction de ce qu'il appelle un sermon aux frères. « ...Sermon qui ne doit pas seulement montrer ce qui a été accompli par ce frère ou cette sœur, mais doit aussi projeter sur la fratrie à la fois l'objet réparé comme les capacités à supporter les douleurs dépressives auxquelles l'artiste est parvenu dans son développement personnel » (p. 219).

destructivité et la réparation sont le fil rouge de tous ces tableaux. Ce qui nous ramène une fois de plus à l'article fondamental de Sabina Spielrein, « Destructiveness as the cause of coming into being » (La destructivité, source du développement) (1912), où, paradoxalement, elle considère la destructivité comme partie intrinsèque de toute création. Il est important, au point où nous en sommes, de ne pas oublier la différence entre la destructivité dont le but est de détruire et d'annihiler et celle qui vise à créer une vie nouvelle. Il faudrait encore ajouter la destructivité de l'objet qui échoue à être idéal. Cette troisième catégorie est liée au narcissisme de l'artiste qui ne peut accepter les limites de l'idéalisation pour quelque tableau que ce soit. À de multiples reprises, j'ai dû me résigner douloureusement à l'idée qu'une peinture que je venais de terminer ne « marchait » pas vraiment et lutter contre mon envie de la détruire.

Comme l'a dit Hanna Segal (1991), lorsqu'elle discutait la conception de Freud, non seulement l'artiste trouve sa voie pour revenir à la réalité, mais, en quelque sorte, il ou elle ne quitte jamais la réalité. Toutefois, à l'exception de celui qui se dérobe à la vérité par une tendance à idéaliser l'œuvre, ainsi que l'a décrit Chasseguet-Smirgel (1985), l'artiste recherche avant tout la vérité psychique – être au contact profondément et véritablement avec les contenus de son esprit -, et ceci est thérapeutique. Le travail achevé doit pouvoir révéler cette vérité psychique, ce qui veut dire que, en montrant son travail, l'artiste conduit celui qui regarde à l'intérieur et à l'extérieur du monde de la souffrance. Pour citer Rickman (1940), « ... À moins que l'artiste ait pu vivre une profonde angoisse et trouvé le moyen d'en sortir, son œuvre ne nous donnera pas une compréhension plus aiguë de nous-même ou une plus grande joie de vivre... L'œuvre d'art est une preuve vivante que l'artiste a arrêté le cours de la destruction et a lui-même fait émerger la vie de la poussière et de la confusion » (p. 10). Ce qui est vrai pour l'artiste l'est aussi pour celui qui regarde. Comme le souligne Meltzer (1988), « ... regarder une œuvre d'art est une manifestation particulièrement liée à la situation de la tétée, c'est à dire au sentiment de regarder et d'écouter les événements à l'intérieur de la mère, de constater l'intégrité de son monde interne, ou inversement de lire la destruction qui y a été inscrite. Cela signifie avoir ressenti que l'on a permis, dans le premier cas, l'introjection de cette bonté et de cette intégrité et, dans le deuxième, que l'on s'expose soi-même à la projection en soi de la destruction » (p. 216). Il en

représenter une mise à l'épreuve extrêmement hasardeuse... » (p. 218), et j'apprécie beaucoup que vous en ayez couru le risque avec moi aujourd'hui.