

À Sophie
À la vie

« La plus grande gloire de l'existence ne repose pas dans la réussite constante,
mais dans l'élévation après une chute. »
Nelson Mandela

LA RÉSILIENCE

L'objet du traumatisme

Mémoire de recherche en design
DSAA Design responsable/éco-conception
option créateur-concepteur
2013/2014

sous la direction de Sophie Devaud-Judas et Julien Borie
Cité scolaire Raymond Lœwy, La Souterraine

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	page 13
--------------	---------

INTRODUCTION	page 14
I.LA RÉSILIENCE	page 22

1.Qu'est-ce que la résilience?	
<i>Définition et histoire</i>	
<i>La résilience d'un point de vue psychologique</i>	
2.La résilience entre psychologie et psychanalyse	
<i>La conscience de l'inconscience</i>	
<i>Le refoulement et le clivage</i>	
<i>L'interprétation des rêves</i>	
3.Soigner la souffrance psychique	
<i>Le design thérapeutique</i>	
<i>L'art comme soulagement</i>	
<i>La métamorphose</i>	

II.LE TRAUMATISME À L'ÉCHELLE DES SOCIÉTÉS	page 50
--	---------

1.Le sauvage et le brutal	
<i>Du primitif à l'homme moderne</i>	
<i>Burning Man</i>	
2.L'acte de commémoration	
<i>La Shoah</i>	
<i>Hiroshima</i>	
3.L'image du héros	
<i>Superman and Co</i>	
<i>Nelson Mandela</i>	

III.LA RÉSILIENCE ET L'OBJET	page 76
------------------------------	---------

1.L'objet n'est pas la chose	
<i>L'objet transitionnel</i>	
<i>L'objet focalisateur</i>	
2.Détruire pour mieux construire	
<i>Le feu</i>	
<i>L'objet cathartique</i>	
3.Faire sa cuisine	

CONCLUSION	page 96
------------	---------

ANNEXE	page 103
--------	----------

RÉSUMÉ	page 121
--------	----------

BIBLIOGRAPHIE	page 122
---------------	----------

REMERCIEMENTS	
---------------	--

AVANT-PROPOS

Ma vie est marquée par ceux que j'ai perdus, ce qu'ils m'ont apporté, ce qu'ils m'apportent encore est constitutif de ma personne aujourd'hui même. Car bien qu'il soit impossible de revenir à l'état précédent, la disparition des êtres chers étant irrémédiable, redonner à l'âme sa plasticité est une nécessité pour celui qui veut continuer sa vie. C'est lors d'un de mes projets de pratique plastique qui visait à faire l'inventaire de soi que j'ai établi une première approche de mon futur thème de mémoire. Cette période fut pour moi l'instant du bilan, de la prise de recul sur les dernières années difficiles de ma vie, sur la dimension traumatique, mais surtout l'opportunité de mettre mon expérience personnelle au service d'un processus de création et d'établir de nouveaux champs des possibles en matière de design.

INTRODUCTION



■ Nelson Mandela



■ Logo FM global



■ Barack Obama

Quel est le point commun entre un spot télévisé pour une assurance et Nelson Mandela ? La réponse peut-être surprenante, mais cela paraît évident tout de même, c'est la résilience. Au mois d'août dernier, je visionne une publicité pour une assurance, FM global, qui passe à la télévision française à une heure de forte audience. « La résilience, elle est en chacun de nous », voilà comment commence le spot. Que vient faire ce terme dans une publicité pour une assurance ? « FM global est un assureur de dommage aux biens dont le métier est d'aider les entreprises à devenir plus résilientes, avant, pendant et après le choc subi. » Au moment où j'écris ces lignes, Nelson Mandela vient de mourir, et je pense à FM global. L'amalgame est là. Le mot résilience, avec toute la complexité qu'il comporte, ne peut pas être employé à la fois pour une assurance à but lucratif et pour qualifier un homme dont le combat exceptionnel a guidé un peuple vers la paix raciale.

Aujourd'hui, nous entendons de plus en plus le mot résilience, qui nous vient tout droit des États-Unis et qui est profondément ancré dans sa culture. Barack Obama l'a même employé dans le discours de sa dernière investiture en 2013. Nous le croisons même dans le métro, dans la rue, à la télévision, il aspire petit à petit à intégrer nos univers quotidiens. Nous pouvons donc penser que ce terme est devenu un mot à la mode, à la limite du vulgaire, passé du langage des spécialistes de la psychologie et de la psychanalyse à un statut démocratisé, souvent employé à tort et à travers, et dévoyé à des fins marketing. Mais alors quelle est la signification profonde de ce terme ? Comment l'employer à bon escient ? En quoi faire le distinguo entre la Résilience et la

résilience est-il primordial ?

La résilience donc. Je n'avais pas conscience de ce mot avant de le voir dans un des projets de l'agence de design nantaise, Faltazi, le projet *Ékovores*, un système circulant, local, résilient, pour alimenter la ville. L'introduction au projet commence par ceci « Il est urgent de rendre nos villes plus résilientes. L'effet croisé de crises climatiques, énergétiques, sociales, financières, alimentaires et sanitaires, nous pousse à remettre en question, de manière plus approfondie, les ressources locales et leur implantation sur le territoire. Nos recherches se sont donc orientées vers les questions de résilience et d'économie circulaire. »¹ Les questions de résilience ? Ainsi sans même connaître la définition du terme, nous en devinons l'importance, il interroge notre devenir face aux nouveaux changements de notre monde, la gestion des crises écologiques, économiques, sociales, etc.

Dans un premier temps donc, nous tenterons de définir la résilience pour en comprendre toute l'essence. Nous approfondirons sa définition, ses origines, son histoire afin de bien cerner sa portée, son potentiel devenir. La psychologie étant la discipline qui interroge le plus la résilience, de nombreuses analyses de petites communautés ont permis d'établir des schémas de compréhension et de dégager des facteurs essentiels à la résilience. Elle est employée en psychologie pour définir le fait de surpasser un traumatisme ou de lui résister. Boris Cyrulnik, psychologue et psychiatre français, développe le concept de résilience en psychologie, à partir de l'observation des survivants des camps de concentration, puis de divers groupes d'individus, dont les enfants des orphelinats roumains et les enfants des rues en Bolivie.



■ Boris Cyrulnik

1. Propos tirés du site internet lesekovore.com.

Dans le domaine de l'assistance aux collectivités en cas de catastrophe (naturelle ou causée par l'homme), on parle également de communautés résilientes. La démarche d'assistance post-immédiate aux personnes touchées par un événement critique a généralement une dimension psychosociale. *Paper log house* de l'architecte Shigeru Ban est une habitation d'urgence pour venir en aide aux survivants du tremblement de terre de Kobe en 1995. Conçue à partir de produits industriels de récupération, celle-ci a pour objectif d'offrir un toit et de préserver la dignité des victimes de catastrophes naturelles. Cet exemple nous amène à nous demander comment la psychologie détermine-t-elle la résilience? Quels en sont les facteurs majeurs? Est-elle acquise dès la naissance? Nous faut-il entrevoir un nouveau paradigme en ce qui concerne notre vulnérabilité? Comment pallier un traumatisme? Interroger la résilience c'est aussi comprendre nos choix sociétaux en matière de traumatisme. Quels moyens sont mis en place pour arriver à la guérison? Comment un groupe gère-t-il l'acte de commémoration? Quelles alternatives? Nous verrons que le besoin de matérialiser le traumatisme s'installe petit à petit, que ce soit au travers de l'art, d'un monument, d'une création en design, ces éléments sont essentiels pour redonner sens à la compréhension d'un traumatisme pour y pallier. Quel est alors le rôle du designer? Quels schémas de création sont les plus propices pour la guérison d'un traumatisme? En quoi le design peut-il contribuer à la résilience d'un individu? Notre démarche sera donc tournée autour de la compréhension de la symbolisation, du processus créatif et surtout de l'importance de matérialiser ces maux pour résoudre le traumatisme.

I. LA RÉSILIENCE

1. Qu'est-ce que la résilience ?

Définition et histoire

Ce mot vient du terme latin, *resilire*, qui est à l'origine de « résilience » et de « résiliation », il est construit à partir de *salire*, qui signifie « sauter », et du préfixe « re » qui indique un mouvement vers l'arrière. La « résiliation » c'est ainsi le fait de se rétracter, de se dégager d'un contrat, de se délier de ses obligations et de s'en libérer. La résilience possède en effet deux significations, elle n'est pas seulement le fait de résister aux traumatismes, mais aussi celui d'être capable de se reconstruire après lui. Boris Cyrulnik la définit comme « La capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comporte normalement le risque grave d'une issue négative ». Dans tous les cas, on parle de traumatisme, il me paraît donc évident de définir également ce terme afin de compléter les définitions de la résilience. Le traumatisme, du grec *traumatismos*, est abordé à la fois par la médecine et la psychanalyse, pour la première, c'est l'ensemble des lésions locales intéressant les tissus et les organes provoquées par un agent extérieur, des troubles généraux qui en résultent ou une action violente provoquant ces lésions, pour la deuxième, c'est un événement à la source d'une émotion violente qui influe sur la personnalité du sujet et qui entraîne des troubles durables. Il n'y a donc pas de résilience sans traumatisme, en effet nous pouvons d'ores et déjà affirmer que c'est la perception de la définition du traumatisme qui

va engendrer des répercussions sur celle de la résilience. Par exemple pour certains psychologues une situation banale de stress, comme le fait d'égarer ses clés, peut être considérée comme un traumatisme. La conséquence est que cela accroît fortement la liste des situations traumatiques et amène à créer des dérives. Si nous arrivons à retrouver nos clés, cela signifie-t-il donc que nous sommes résilients ?

Le mot en français prend sa source dans celui de « résiliation » utilisé à partir du Moyen-Âge, mais c'est au XVII^e siècle que son évolution se fait ressentir par la langue anglaise « qui retient du saut l'idée de la réaction après un choc : le rebond », *resiliens*. Logiquement, c'est ce sens qui est retenu aux États-Unis. En effet, l'usage scientifique est apparu outre-Atlantique dans les années 1950. Cependant, on retrouve des traces au XIX^e siècle dans les romans de l'écrivain nommé Alger. « Dans les ouvrages de cet auteur, le héros - qui est le plus souvent un adolescent orphelin - trace son chemin dans des conditions financières, psychiques et relationnelles difficiles, où il ne peut compter que sur lui-même »²⁻³. Mais c'est le domaine de la physique qui utilise la résilience en premier pour définir la propriété d'un corps, d'une matière à reprendre sa forme initiale après un choc. Ceci ne s'applique évidemment pas tel quel pour les personnes dites « résilientes », cela reviendrait à dire qu'une personne serait dans la mesure de continuer sa route après un trauma sans manifester aucun signe de désorganisation, et de surmonter ainsi tous les autres à venir sans difficulté.

La psychologue américaine Emmy Werner a suivi 698 enfants d'une île voisine d'Hawaï, de la naissance à l'âge adulte dès les années 1955, pour chacun d'entre eux elle a identi-



Emmy Werner

2. Propos tirés de l'essai de Serge Tisseron, *La résilience*, éditions puf, 2007.

3. On retrouve aussi ce schéma dans les romans de Charles Dickens, le plus connu étant *Oliver Twist*, 1837.

fié les stress survenus à la période prénatale et périnatale, puis elle a suivi leur développement physique, intellectuel et psychosocial. Elle a ainsi pu montrer que sur 201 enfants présentant de forts facteurs de risques - et qui pouvaient pour cela être identifiés comme « vulnérables » - près d'un tiers d'entre eux avait évolué favorablement. Ils n'avaient présenté ni troubles de l'apprentissage ni difficultés d'adaptation, et aussi bien dans l'enfance que dans l'adolescence. Michael Rutter, dès les années 1970, a quant à lui réalisé une étude portant sur la fréquence des désordres mentaux chez les enfants de l'île de Wight âgés de 10 ans. Ces deux analyses sur le terrain furent décisives dans la compréhension des facteurs de risque, ou favorables à la résilience.



■ Michael Rutter

La résilience d'un point de vue psychologique

Psychologie : Discipline qui vise la connaissance des activités mentales et des comportements en fonction des conditions de l'environnement.⁴

À la suite de son investigation, Michael Rutter a dénombré six facteurs de risques familiaux, discorde conjugale, classe sociale défavorisée, famille nombreuse, criminalité paternelle, désordres psychiatriques maternels, placement des enfants. Plus tard, il démontre que pour être efficace il faut diminuer l'impact des risques, réduire la probabilité de réactions négatives en chaîne, renforcer l'estime de soi et le sentiment de sa propre compétence, entraîner des opportunités positives. Par ces faits, il a aussi démontré que la résilience ne se construit pas seulement dans les premières années de

la vie, mais qu'elle peut s'apprendre à tout âge.

Jeanne et Jack Block ont centré leurs travaux dans les années 1950 à définir l'*Ego-Resiliency*, qui repose selon eux sur quatre composantes principales : la possibilité d'être heureux ; la capacité de s'engager dans un travail productif ; une bonne sécurité émotionnelle ; et enfin la capacité à nouer des relations satisfaisantes avec les autres.

La capacité de l'attachement, théorisée par John Bowlby, est « la sécurité physique de base constituée dans la petite enfance qui permettrait de faire face à des traumatismes ultérieurs en augmentant les chances de les surmonter et de s'y adapter ». Par exemple, la relation physique mère/enfant, ou encore grâce à un substitut maternel⁵. Pour lui, c'est la qualité de l'attachement qui joue le rôle essentiel pour la survie du jeune enfant, et ces développements récents insistent plus tôt sur la sensibilité et la possibilité de donner du sens aux événements de la vie en étant aidé par ses parents et ses proches. L'attachement augmente la capacité de pouvoir interpréter correctement ses émotions et celles des autres et permet donc un équilibre psychosomatique⁶. Ces diverses études démontrent l'importance de la construction de l'être au cours de l'enfance.

La composition de la résilience prend donc en compte un nombre de facteurs importants que nous regrouperons en trois familles distinctes, la première étant les ressources internes de l'individu, elle comprend le fonctionnement intellectuel, Q.I. élevé capacité à planifier et à résoudre des problèmes ; l'estime de soi (pyramide de Maslow) ; l'existence de croyances. La deuxième englobe les facteurs de protection familiaux, elle comprend une bonne éducation ; une



■ Jack Block



■ John Bowlby

4. Définition dictionnaire Larousse.

5. Cette notion de substitut maternel est appelée à partir des années 50 objet transitionnel, ce concept a été développé par Donald W. Winnicott, pédiatre, psychiatre et psychanalyste anglais.

6. Désigne une manifestation d'un trouble psychique au niveau de la santé psychique sans qu'une autre cause puisse être établie.

existence de relations chaleureuses avec des parents structurants, soutenant et compétents; les relations de soutien émanant d'autres membres de la famille élargie; les relations proches des tuteurs de développement. Et la troisième est la protection extrafamiliale liée à la société et à la culture, elle comprend les bonnes relations avec des adultes à l'extérieur de la famille (amis, pairs, thérapeutes, voisins, enseignants), l'existence de rapports avec diverses organisations sociales; fréquentation d'une école, enseignement ouvert et chaleureux avec succès scolaires. L'ensemble de ces derniers points permet d'extraire deux concepts clés, qui sont l'attachement sécure qui fait intervenir le plaisir relationnel et contribue à l'intériorisation de figures parentales stables et structurantes, auquel nous pouvons ajouter la théorie de mentalisation qui est la capacité de donner du sens à un événement pour y réagir de façon adaptée. Une réponse est clairement évoquée, celle de la mise en place de tuteurs de développement, qui peuvent être un ami, un thérapeute, un membre de la famille.

Nous voyons clairement que la psychologie et ses analyses ont permis d'énumérer un nombre de facteurs favorables à la résilience de manière générale, établis à partir de l'observation de communautés ou de groupes.

2. La résilience entre psychologie et psychanalyse

Psychanalyse : nom féminin, méthode d'investigation psychologique visant à élucider la signification inconsciente des conduites et dont le fondement se trouve dans la théorie de la vie psychique formulée par Freud⁷. Serge Tisseron affirme que la psychanalyse et la résilience relèvent de deux paradigmes fondamentalement différents. « La première s'inscrit dans une psychologie des comportements mesurables, tandis que la seconde approche la vie psychique dans le cadre d'une relation interhumaine spécialisée - la cure analytique - où le transfert et le contre-transfert jouent un rôle majeur. »⁸ Dans la suite, nous tenterons donc de ne pas faire l'amalgame entre la psychanalyse et la résilience, mais nous essayerons par contre de comprendre quels sont les facteurs ou les outils établis par la psychanalyse qui peuvent servir à la bonne compréhension de son traumatisme.



■ Sigmund Freud



■ Serge Tisseron

La conscience de l'inconscience

L'inconscient se dit d'un acte qui se produit sans que celui qui le fait en ait conscience⁹. Il se manifeste le plus souvent sous la forme de lapsus ou d'actes manqués. Les outils thérapeutiques de la psychanalyse sont essentiellement la parole, le fait de mettre des mots, de verbaliser¹⁰, d'être capable de symboliser ce qu'on ne comprend pas à travers des mots. Généralement, on sollicite un analyste quand on

7. Définition dictionnaire Larousse.

8. Propos tirés de *La résilience* de Serge Tisseron.

9. Définition dictionnaire Larousse.

10. Le langage graphique, gestuel font également partis des outils de représentation psychanalytique dont le langage par la parole est le plus courant.

pressent seulement un mal-être intérieur; on va le voir avec une ignorance qu'il va nous aider à transformer en savoir. Si l'on ne formule pas la blessure du passé, elle risque de réapparaître autrement : hallucinations ou le plus souvent échecs à répétition.

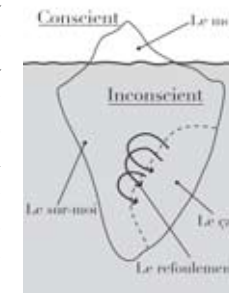
En quoi Dire peut-il soulager? Cela permet tout simplement une identification du problème pour ensuite permettre de mieux le combattre, formuler permet une forme de reconnaissance, d'acceptation. Le fait d'ignorer rend malade et accroît la souffrance. En outre la psychanalyse fait jouer depuis le début du langage un rôle essentiel dans les processus psychiques. Ce type de processus peut être assimilé à un objet matériel qui dès lors est investi d'une dimension métaphysique et devient alors un langage. D'ailleurs le langage lui-même est déjà une forme de symbolisation, la première même, l'enfant symbolise ce qu'il voit grâce à des sons. Cette représentation sonore, qu'est le langage, lui permet de mieux aborder le monde qui l'entoure.

L'avantage et l'inconvénient principal de la psychanalyse, c'est qu'elle se recentre totalement sur l'individu. Avantage puisqu'il y a une adaptation à chaque patient, inconvénient puisqu'en s'adaptant à chaque patient elle multiplie le nombre d'interprétations possibles d'un même symbole et ne permet pas une efficacité sur le groupe et dans un temps relativement court. Notons que nos choix de sociétés nous ont amenés à vivre dans un monde qui demande constamment des résultats dans un temps restreint. Chaque individu donc, a sa propre interprétation, par exemple la représentation au travers d'un arbre peut être différente d'un patient à un autre, pour l'un il représente la figure de l'ancêtre, pour

l'autre la vie. Il n'y pas de schéma global comme en psychologie, c'est l'école de la liberté, le cheval de bataille est l'interprétation des rêves et l'analyse du refoulement.

Le refoulement et le clivage

Le traumatisme arrive parfois au stade que nous appellerons le refoulement qui est, selon l'analyse freudienne, constitutif de trois catégories : le conscient, le préconscient et bien sûr l'inconscient qui nous amènent aux concepts du moi, du surmoi et du ça. Le refoulement ce sont les conflits qui existent entre le surmoi (préconscient) et le ça (l'inconscient). Dans un cas extrême, le clivage se constitue. Le clivage est souvent associé au dédoublement de la personnalité, puisqu'il désigne une séparation de l'esprit. En psychanalyse, nous parlons plutôt d'un mécanisme de défense opérant en réaction à un conflit générant une profonde angoisse. « Le clivage concerne des situations qui ont réellement eu lieu, mais qui n'ont pas reçu de représentation suffisante parce que l'expérience était trop brutale ou qu'il y a interdiction d'en parler. [...] La raison principale de l'oubli n'est pas la culpabilité comme dans le refoulement, mais la douleur physique ou morale et souvent la honte [...] Les traumatismes réellement vécus et non assimilés ne sont donc pas repoussés vers l'inconscient comme dans le refoulement, ils sont littéralement enterrés dans le psychisme. »¹¹ *Chest of drawers You can't lay* en est sur le principe, une bonne illustration. Ce projet du designer hollandais Tejo Remy¹² est une commode particulière puisqu'elle est constituée exclusivement de tiroirs assemblés



■ L'iceberg du conscient et de l'inconscient

11. Propos relevés dans Serge Tisseron, *Quand l'esprit vient aux objets*, 1999.

12. Designer néerlandais né en 1960, membre du collectif Droog design en 1993, qu'il finit par quitter pour cofonder avec René Veenhuizen, le studio Remy/Veenhuizen. *You can't lay* fait partie des collections du MoMA.



■ *Chest of drawers, You can't lay*; Tejo Remy, Droog Design, 1991.
© Droog

à l'aide d'une sangle. Elle peut être la représentation de notre cerveau, le clivage serait un tiroir fermé à double tour ou même un tiroir qui aurait disparu. Dans ce cas-là, il est très difficile de guérir du mal-être dans lequel on se trouve, il est très difficile de se souvenir du problème et de revenir à ses sources. Le clivage prend place dans une sorte de placard psychique. La reconnaissance de la souffrance est plus évidente quand l'entourage de la personne l'identifie lui aussi, ou quand elle est partagée. Mais si elle est empêchée, les mots et les images de représentation restent bloqués eux aussi, y compris à l'intérieur de soi. En effet dans le clivage une seule face de la personnalité ou de la conscience apparaît alternativement. Freud et Breuer montreront ce phénomène de dédoublement de la personnalité à propos de l'hystérie et ils useront de l'hypnose pour dévoiler une autre personnalité de l'individu. Le clivage se retrouve aussi associé au déni dans certains mécanismes psychotiques. La résolution de ce type de conflit se fait le plus généralement dans la psychanalyse, par l'analyse et l'interprétation des rêves. Tout comme dans le test de Rorschach¹³, Felipe Ribon¹⁴ nous propose au travers de nouvelles topologies d'objets d'effectuer un travail sur notre subconscient; ils permettent ici d'entrer dans un état à la limite de l'hypnose pour équilibrer nos pulsions et ainsi franchir les frontières de l'inconscient.



■ Exemple de test de Rorschach



■ *Mind the gap*, Felipe Ribon
©Photo Felipe Ribon

13. C'est ce que démontre le test de Rorschach, ce test permet l'exploration de la personnalité fondé sur l'interprétation de dessins ressemblant à des tâches d'encre, le sujet étant invité à s'exprimer en laissant libre cours à ses associations d'idées.

14. Designer français. Lauréat du Audi talents awards 2012 pour son projet *Mind the gap*, résultat de ses recherches et expérimentations autour de l'hypnose et appliqués au champ du design industriel.



■ *Mind the gap, Saturnalia*, marbre, verre soufflé miroité, dimension 180 x 105 mm, Felipe Ribon, 2012.

© Felipe Ribon

L'interprétation des rêves

Freud prend le rêve comme modèle normal des troubles de la psyché. Le traumatisme est, comme nous l'avons défini auparavant, un trouble qui persiste. Le rêve est par extension freudienne une manifestation de notre inconscient, la symbolisation de nos pulsions et de nos traumatismes.

Le dictionnaire de psychologie édité par Penguin définit le rêve ainsi : « Un enchaînement d'expériences hallucinatoires avec un certain degré de cohérence, mais souvent confus et bizarre, ayant lieu pendant le sommeil et autres conditions semblables. »

La fonction du rêve semble être d'équilibrer l'activité psychologique et physiologique et dans certains cas même la dépression mentale et physique s'installe rapidement en l'absence de processus apaisant du rêve. Afin de mieux comprendre comment fonctionne le rêve, il est primordial de préciser les principes qui le régissent :

1-le rêveur crée son propre rêve, c'est donc une réalité subjective. Il est dans ce sens donc une symbolisation de l'inconscient.

2-Le rêveur est responsable du contenu du rêve.

3-Le rêveur a des facettes multiples et toutes peuvent être valables.

4-Les rêves peuvent être lus en série pour en améliorer l'interprétation.

Ces quatre affirmations amènent à quatre grandes questions :

1-comment je me vois ?

2-Comment je vois les autres ?



■ Albert Soued

3-Comment je vois mes impulsions?

4-Comment je vois mes conflits?¹⁵

Dans ce sens cela rejoint la vision freudienne sur l'interprétation des rêves. Par exemple, le rêve d'une femme de 52 ans, avocate : « Je vois une tapisserie inachevée. Puis je vois une pâtisserie allongée, genre cigare, baignant dans une sauce rouge. Je veux aider à sa cuisine, mais mon époux affirme qu'il sait comment faire. Puis un bateau apparaît portant un fanal risquant de s'éteindre, sur une mer agitée. Je protège la flamme qui ne s'éteint pas. » Albert Soued¹⁶ en fait l'analyse. Première séquence la tapisserie représente la vie qui s'écoule, est-ce une vie achevée, vivons-nous notre propre destin? Deuxième séquence, scène de désir sexuel exacerbé et non satisfait qui nécessiterait une plus grande motivation de la rêveuse. Troisième séquence, malgré des difficultés affectives liées à l'enfance et au rapport agité de la mère, la rêveuse a réussi à maintenir la flamme de l'amour conjugal et n'ont pas « pâli » des complexes refoulés dans l'ombre.¹⁷ Nous remarquons bien ici que le rêve répond aux quatre questions précédentes.

À cela, rajoutons trois archétypes principaux - d'autres ont été établis par la suite -, qui sont le fondement de toute pensée humaine que l'on distingue par trois facettes de la personnalité de l'individu se révélant dans les rêves. Elles apparaissent sous la forme de personnes connues par le rêveur ou sous la forme d'êtres factices ou mythiques. L'ombre, figure du même sexe que celui du rêveur, représente les défauts et faiblesses. L'ego est la partie qui observera le rêve. Et l'anima ou animus est le moi idéal. Le rêve possède donc des représentations générales et aussi d'autres qui nous sont

propres. Mais pourquoi notre cerveau n'est-il pas capable d'analyser automatiquement les rêves? D'ailleurs pourquoi rêvons-nous?

Aujourd'hui la science a prouvé l'existence de notre inconscient en perçant les mystères de notre cerveau et révèle bien que les travaux de Freud en la matière sont vérifiés biologiquement. Le documentaire *Le cerveau et ses automatismes*¹⁸ démontre que nous rêvons tout simplement parce que la constitution de notre cerveau ne nous permet pas de faire autrement. Si nous avons conscience de notre inconscient instantanément, il nous faudrait un cerveau de 10 kilogrammes environ. La résilience est donc une capacité hors normes de régulation du refoulement, le quotient intellectuel étant l'un de ces facteurs. Mais alors, comment soigner cette souffrance si tous les facteurs évoqués précédemment ne surgissent pas? Si les capacités de l'être sont insuffisantes pour surmonter le traumatisme.

15. Pamela J. Ball, *Le grand dictionnaire des rêves et leurs interprétations*, éditions contre dire, 2005.

16. Intellectuel d'origine égyptienne, il est reconnu pour ses travaux sur les relations entre le secret et le sacré.

17. Albert Soued, *Vos rêves et leurs symboles*, éditions Grancher, 2003.

18. *Le cerveau et ses automatismes*, épisode 1 « la magie de l'inconscient » et épisode 2 « le pouvoir de l'inconscient », Allemagne, 2011, 43 min.

3. Soigner la souffrance psychique

Comment soigner des personnes victimes de traumatisme(s)? Nous avons vu que la psychologie démontre des schémas globaux de guérison dans l'environnement, que la psychanalyse recentre sur l'individu, le langage ou l'interprétation des rêves. Mais qu'en est-il du domaine de la science affiliée généralement au soin de la souffrance, la médecine? La France soit maintenant reléguée au quinzième rang de la consommation d'antidépresseurs, mais elle fut pendant longtemps leader dans la prise de psychotropes. Sans rentrer dans un débat sur les lobbies pharmaceutiques, on se souvient tous de l'affaire du *Médiator*¹⁹. N'y aurait-il pas d'autres moyens que le soin procuré par substances chimiques pour réduire la souffrance psychologique?



■ *Médiator*

Le design thérapeutique

Depuis quelques années la médecine fait tout de même de nombreux efforts pour inclure d'autres façons de soigner, notamment dans les secteurs de soins palliatifs. « ... ce serait un contresens de limiter les soins palliatifs à des soins "par défaut" (à l'accompagnement et au soulagement des souffrances), faute de pouvoir espérer la guérison : en réalité les soins palliatifs sont encore des soins médicaux qui traitent des polyopathologies et qui, par-là, multiplient les tâches curatives. »²⁰ Le projet du designer Mathieu Lehanneur²¹, *Demain est un autre jour* est un écran en nid d'abeille qui divulgue le temps qu'il va faire le lendemain,



■ *Demain est un autre jour*
©Photo Felipe Ribon

19. En 2009, l'agence française de sécurité sanitaire des produits de santé arrête la vente du *Médiator* et de ses dérivés. Le laboratoire Servier le commercialisait depuis 1976. Le benfluorex, principe actif du *Médiator*, aurait provoqué des cas de valvulopathie, une maladie grave détruisant les valves cardiaques.

20. Jacques Ricot, *L'éthique du soin ultime*, presse de l'EHESP.

21. Designer français, il revendique la science comme principale source d'inspiration pour ses projets.



■ *Demain est un autre jour* a été pensé originellement pour l'Unité de soins palliatifs du groupe hospitalier Diaconesses / Croix-Saint-Simon, Mathieu Lehanneur, 2011, panneaux LED, acrylique, nid d'abeille polycarbonate, PC, diamètre 96 cm, épaisseur 35 cm.

© photo Felipe Ribon

le patient peut aussi choisir le lieu. Malgré le fait que la fonction soit légèrement contestable, il est intéressant de voir au travers de cet objet qu'il y a une certaine plasticité dans le traitement de l'image. En effet le nid d'abeille influe sur la perception de l'image et lui donne un effet impressionniste permettant de s'échapper de l'esthétique hygiéniste de l'environnement hospitalier - notons tout de même que l'objet reste relativement froid dans son aspect global - cette plasticité contemplative amène à la rêverie, un moment qui laisse place à l'imaginaire, et permet le temps d'un instant de transporter le patient vers un ailleurs libérateur de son conditionnement.

L'art comme soulagement



■ Georges Pérec

Le poème *Invictus* de William Henley fut écrit en 1875 sur son lit d'hôpital, à la suite de son amputation du pied. Il qualifia lui-même cette œuvre comme une résistance à la douleur de son amputation. Ici la vulnérabilité du corps fait ressortir la force de l'esprit. Au travers de ce poème, nous comprenons bien qu'il y a une véritable volonté de l'auteur d'affirmer la pulsion de vie qui l'habite. L'écriture est souvent un des points essentiels dans la résilience pour ceux qui y ont recours, elle permet en effet de poser des représentations afin de mieux les comprendre, pour mieux pallier, ici, l'estime de soi et la projection dans l'avenir en envisageant la possibilité qu'un jour celui-ci soit meilleur. « Je m'appelle Georges Pérec, j'ai 8 ans, j'ignore ce que mes parents sont devenus. Alors je vais écrire, écrire pour leur donner un tombeau. »

Dans son roman *La disparition*, la lettre disparue, cet « E. » manquant, c'est « eux »²². La place de la création joue un rôle important dans son œuvre puisque la souffrance lui permet de trouver de nouvelles façons d'écrire. Pérec s'en sert pour établir de nouvelles contraintes et produire de nouvelles structures afin d'encourager la création et l'exploration de l'inconscient, un voyage vers la réalisation de soi. Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*²³, engage, lui aussi un voyage intérieur, l'écriture stimule, en lui, le surgissement des souvenirs liés à son passé enfoui au plus profond de son être. La réminiscence engagée ici fait apparaître un rétro mouvement, analyser son passé pour mieux vivre dans son présent, reculer pour mieux avancer.

Le langage s'évapore, les écrits restent et laissent une trace, mais il y a toutefois d'autres processus créatifs que l'écriture pour se libérer d'un traumatisme. Si Henley, Proust ou Pérec s'en sont servi pour affirmer leur place dans leur domaine respectif, l'art pictural et sculptural sont aussi d'autres moyens, l'un des plus représentatifs étant sans doute l'Art brut.

L'exposition *Hey! modern art and pop culture*²⁴ est une initiative du magazine mensuel du même nom. Elle s'est tenue à la Halle Saint-Pierre, à Paris et a connu un succès retentissant auprès du public par deux fois, lors de la première partie en 2011 et de la deuxième en 2013. C'est en 1945 que l'artiste Jean Dubuffet lance l'expression d'art brut, aujourd'hui un musée lui est même consacré à Lausanne. « Ce sont des œuvres chargées qui portent en elles quelque chose d'essentiel. C'est le dernier refuge de l'authenticité, car, entre le créateur et sa production, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de pa-



■ Marcel Proust



■ Affiche de l'exposition, *Hey! modern art and pop culture part 2*

22. Propos relevé sur le site psychologies.com dans une interview de Boris Cyrulnik au sujet de la résilience et de l'acte créatif.

23. Roman de Marcel Proust écrit entre 1908 et 1922 en sept tomes. L'auteur développe au travers de ses écrits une réflexion sur la littérature, la mémoire et le temps.

24. Ce magazine met en avant les arts alternatifs que peuvent être le graffiti, le tatouage et bien sûr l'art brut.

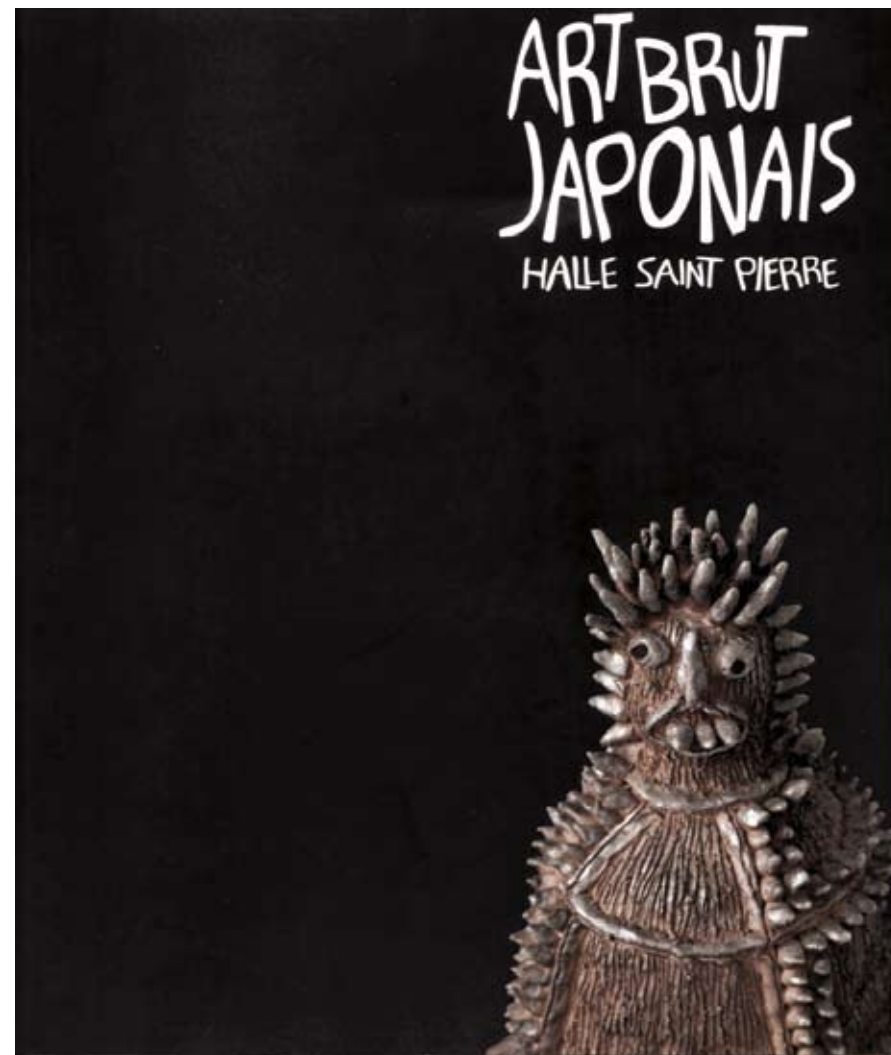
pier. Cela fait écho à des choses viscérales que nous avons en nous. Ce sont des gens qui ne trichent pas, ils ne travaillent pas pour se forger une place dans l'histoire de l'art, mais pour tenir debout. »²⁵ Il est l'affirmation des représentations pulsionnelles.

« Pourquoi trouve-t-on un tel pourcentage de créateurs chez les résilients ?

Pour Boris Cyrulnik, être créateur, c'est installer dans le monde quelque chose qui n'y était pas avant nous. Donc pour l'être, il convient d'être un peu marginal, de marcher sur un sentier de montagne et pas sur l'autoroute. »²⁶ D'ailleurs l'art n'est-il pas fait de métamorphoses ? N'est-il pas La métamorphose par excellence ? Celle de la seconde création. Cette création qui serait alors une métamorphose de nous-mêmes, voire même une projection, une extériorisation de nos traumatismes.

25. Le Monde, argent et patrimoine, 14 Mai 2013, mensuel.

26. Propos relevé sur le site psychologies.com dans une interview de Boris Cyrulnik au sujet de la résilience et de l'acte créatif.



■ Visuel de l'exposition *Art brut japonais*, Halle Saint Pierre, 24 mars 2010-2 janvier 2011.

La métamorphose

« La psychanalyse, on le voit, a contribué à réactualiser le mythe de la métamorphose. Elle l'a transformé en une expérience intérieure, l'extériorisation des pulsions et fantasmes, orientation déjà nettement amorcée tout au long du XIX^e siècle, bien avant les découvertes de Freud. Mais surtout, elle a donné à cette interprétation à la fois une assise théorique et une caution scientifique. »²⁷



■ Métamorphose du papillon

Selon l'étymologie du mot la métamorphose vient du grec méta- : « au milieu », « à la suite de », d'où « changement », et morphê : « la forme », elle est donc ce qui est au-delà de la forme, du moins de la forme première. Par exemple une chenille se métamorphose en papillon, on pourrait parler d'évolution si nous arrivions à percevoir chacune des étapes de celle-ci, mais la chrysalide nous empêche de la voir, ce qui crée une surprise à la découverte du résultat final. C'est donc un rapport temporel de perception qui crée la métamorphose.

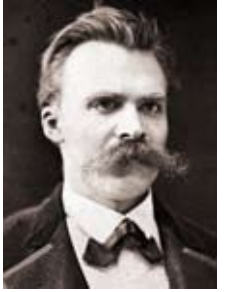
Le mythe de la métamorphose est tout d'abord un mythe étiologique - du grec aïta, « cause », il a pour but d'expliquer le monde et de lui donner un sens.

Si nous gardons le même exemple du papillon qui donne le sentiment d'un saut qualitatif, la métamorphose révèle l'altérité dans l'identité. Nous pouvons aussi faire référence au mythe du Phénix, qui n'est pas une métamorphose, tout comme la mue au passage, puisqu'il reprend constamment la même forme, mais une évocation de la renaissance per-

pétuelle. Il fait référence directement à l'apocalypse, la destruction qui engendre un nouvel essor, mourir pour mieux renaître. Et c'est aussi le mythe de la métamorphose qui est une façon d'échapper à la fragilité humaine, de prendre une apparence nouvelle pour s'extraire de sa condition de mortel. Gérer un traumatisme c'est parfois cela, être capable d'accepter la destruction d'une partie de nous pour en découvrir une nouvelle.

« Bien géré un traumatisme peut constituer une ouverture à soi-même, ou, plus précisément, à une partie de soi qui était jusque-là inconnue et qui a été brutalement révélée par le traumatisme. » Tout ce qui ne tue pas fait grandir ou rend plus fort, c'est ce que Nietzsche disait dans son essai *Le crépuscule des idoles* paru en 1888. « L'altération conduit au constat d'une altérité. »²⁸⁻²⁹ La métamorphose est bien une métempsychose, une transmigration de l'âme, ce dernier point fait évidemment référence à la réincarnation. Mais sans aller jusque-là, la métempsychose peut laisser entrevoir la possibilité d'une évolution spirituelle.

Mais comment faisait-on avant la médecine, la psychologie et la psychanalyse et l'arrivée de la science et du savoir pour expliquer ces phénomènes ? Et s'il reste une trace de ce passé comment se manifeste-t-il dans notre monde moderne d'aujourd'hui ? Chez les aborigènes, « le temps du rêve » c'est le temps des origines et celui de la création ancestrale. « Par un système totémique, chaque individu est relié à un ou plusieurs de ses ancêtres, aux mythes décrivant ses actes fondateurs, aux territoires qu'il a parcourus. Ce lien est réactivé par les rituels, les chants, les danses et les peintures sur le sol, sur le corps ou sur des objets qui manifestent la pré-



■ Friedrich Nietzsche



■ Ronnie Tjampijinpa, *Rêve des femmes*, 1991. Peinture acrylique sur toile, H.90 ; L.60,5 cm. Paris musée du quai Branly

27. TDC numéro 847, *Le mythe de la métamorphose*.

28. Altération: Changement qui dénature l'état normal de quelque chose.

Altérité: caractère de ce qui est autre. Définition dictionnaire Larousse.

29. Une partie de ces propos est tirée de l'émission *Philosophie* sur la métamorphose, entretient entre Raphaël Enthoven et Patrick Dandrey, diffusé le dimanche 15 décembre 2013 à 12h50.

sence des ancêtres. L'art est ainsi une émanation des temps mythologiques. »³⁰ L'art se métamorphose en combat pour la survie et la reconnaissance culturelle, un acte de résistance pour perdurer dans l'existence.

Les civilisations primitives en sont la référence majeure, leurs rites sont les dernières traces de ces représentations de l'origine de l'homme sauvage, l'homme qui gère ses pulsions, l'incompréhensible, l'invisible.

30. Musée du quai Branly: le temps du rêve, peintures des aborigènes du désert australien, 2008.



■ *Rêve du feu traversé par le rêve de l'émou*, groupe Warlpiri, peinture acrylique sur toile, 152 x 181 cm, 1990.

© Jean-Gilles Berizzi

II. LE TRAUMATISME À L'ÉCHELLE DES SOCIÉTÉS

1. Le sauvage et le brutal

Et c'est à se demander si la résilience existe réellement, somme-nous dans une idéalisation, ce n'est peut être tout simplement qu'une sorte de fantasme dû à notre peur du traumatisme? La résilience ne serait-elle pas simplement la pulsion de vie? Le désir de persister dans l'existence, une manifestation de notre instinct de survie? Une part de notre animalité qui s'éveille en nous? Et dont le primitif serait son plus fidèle représentant?



■ Robert McLiam Wilson



■ Charles Fréger

Du primitif à l'homme moderne

Robert McLiam Wilson³¹ nous explique, dans l'introduction de l'ouvrage de Charles Fréger³² qui s'intitule *Wilder Mann*³³, l'aspect néfaste de notre monde hyper connecté.

« Le monde moderne est en train de devenir une sorte de poison. Un flot de données, un réseau planétaire. Relié, isolé, je me sens à la fois déconnecté et trop connecté. J'ai l'impression d'habiter une usine, réelle et virtuelle - une usine alimentaire, sanitaire, morale, philosophique. Il y a trop de choses à lire, et trop sont stupides et trompeuses. Trop de choses à regarder, et trop sont médiocres et abjectes. Je ne sais plus si je suis le consommateur ou celui que l'on consomme. C'est comme si quelqu'un avait industrialisé mon esprit. Nous sommes en train de devenir des étrangers à nous-mêmes. » Dans ce monde nous ne sommes plus reliés

31. Robert McLiam Wilson est un écrivain irlandais. *Eureka Street* est sans doute son œuvre la plus connue.

32. Charles Fréger est un photographe français qui mène depuis le début des années 2000 un inventaire intitulé « Portraits photographiques et uniformes », qui s'intéresse particulièrement aux tenues et uniformes.

33. Recueil photographique présentant des costumes de rituels païens européens, qui sont le plus souvent associés à la fête du Mardi Gras.



■ Babugeri, Bansko, Bulgarie, peau de chèvre.

© photo Charles Fréger



■ *Wild Man*, exemples de costumes
©Photo Charles Fréger

à nous-mêmes et nous en perdons le fil de notre constitution. Inondés par cette foule d'informations nous sommes parasités et incapables de nous référer à des repères fiables pour nous comprendre, nous rassurer, ou nous construire. Mais quel repère nous reste-t-il alors ? Quelle manifestation avons-nous pour retrouver le vrai ?

« Dans cette quête courte, tel un fil sombre et étincelant, la figure de l'homme sauvage, du *Wild man*, du *Wilder Mann*. Emblème de l'altérité, ce véritable outsider fait partie de notre conscience depuis que nous avons pour la première fois constitué des groupes nomades et des communautés agricoles sédentaires. Sans doute même avant. Il s'agit d'un mythe presque fondateur. Pour qu'existe un *nous*, il faut un *non nous*. C'est là un élément constitutif de notre compréhension de nous-mêmes. Nous devons définir qui nous sommes en définissant tout d'abord qui nous ne sommes pas. Nous sommes Hommes sages parce que nous ne sommes pas Hommes sauvages. Nous savons en quoi nous avons confiance parce que nous savons de quoi nous avons peur. Nous nous sentons inclus grâce à ce qui est exclu. »

Au travers de ces propos nous apercevons que les liens communs entre le primitif et le moderne, sont la figure partagée de l'homme sauvage. Cela ne relève donc pas de phénomènes sociétaux uniquement, comme nous pouvons le penser. Et cet *homme sauvage* n'appartient pas non plus qu'aux civilisations primitives, il se manifeste aussi dans les civilisations modernes. Pour preuve le travail d'inventaire photographique de Charles Fréger démontre bien que ce phénomène persiste jusqu'en Europe, berceau de la modernité. Que cet Homme sauvage est un élément constitutif

de nos êtres. C'est l'animal, que nous étions autrefois, qui sommeille en nous, une piqure de rappel qui nous rattache inmanquablement à notre passé sauvage, le désir de persister dans l'existence, cette pulsion de vie animale. Il peut être la manifestation de nos pulsions, la révélation de notre instinct, un besoin viscéral d'extraire ce *non nous*, d'accéder à cette dimension sauvage. Et c'est avec ce dernier que nous pouvons nous permettre de faire un parallèle avec le traumatisme, et qui pourrait être associé au *non nous*. Nous ne voulons pas souffrir, et pour libérer cette souffrance, pour expier le mal, l'homme sauvage surgit, et c'est au travers de ses costumes, danses, gestuelles que la libération s'opère. Toutefois ce type de coutumes ne peut pas extraire ou comprendre dans son entièreté le traumatisme, mais il peut du moins le soulager ou le révéler partiellement. Ou encore, être considéré comme un pont entre le traumatisme et le traumatisé, une forme qui invite à la métamorphose, une porte ouverte sur un changement d'état possible. Il est intéressant de voir également que cette représentation du sauvage au travers des costumes, est toujours associée à un moment collectif, un événement festif et rituel. En Europe ils sont le plus souvent associés à Mardi gras, aux carnivals païens. Tout comme le repas³⁴, ils sont une représentation collective du changement d'un état vers un autre, ici celui du passage de l'hiver au printemps.

« Le masque souligne le passage de l'état de non-initié à celui d'initié. C'est enfin un entre-deux, où l'humain et le surnaturel se côtoient. Être de l'au-delà incarné et personifié dans une matière d'ici-bas, le masque africain est une passerelle métaphorique qui relie nature et culture. »³⁵

34. Je fais référence ici au dernier repas, *La cène*, donné par Jésus à ses apôtres. Et qui avait pour but d'initier les sujets aux changements futurs, en l'occurrence ici celui de la mort du messie. Le Christ est symbolisé, il se métamorphose en pain et en vin et s'offre à ses disciples pour accéder à l'immortalité.

35. Propos relevés dans, *Chef d'œuvres du Quai Branly, Masques*, 2008.



■ André Malraux

Le but du masque dans les civilisations primitives est de créer un pont entre le monde visible et les forces de l'invisible. On pourrait penser que sa seule fonction est de « cacher », mais cet objet est d'une rare complexité. À vrai dire, plus il est simple et plus les significations sont multiples. Ce dispositif plastique a pour charge à la fois de cacher l'humain qui l'habite et de révéler partiellement l'existence et la présence d'une entité surnaturelle. Il accueille émotions, sentiments, expressions, il est le lieu d'une mutation, d'une initiation, d'une transformation, d'une révélation. Il est le traducteur, l'interprète, l'image qui traduit sans mots, l'invisible. « Le masque africain, écrit André Malraux, n'est pas la fixation d'une expression humaine, c'est une apparition. Le sculpteur n'y géométrise pas un fantôme qu'il ignore, il suscite celui-ci par sa géométrie, son masque agit moins dans la mesure où il lui ressemble que dans celle où il ne lui ressemble pas ; les masques animaux ne sont pas des animaux : le masque antilope n'est pas une antilope, mais l'esprit Antilope, et c'est son style qui le fait esprit. »³⁶

36. Propos relevés dans, *Chef d'œuvres du Quai Branly, Masques*, p.6, 2008. Ces propos sont tirés de *Les Arts de l'Afrique noire*, Le livre de poche, Paris, p. 254, 1966.



■ Grand masque de deuilleur kanak du XIX^e siècle, *Masque de deuilleur kanak*, fibres végétales, plumes, cheveux, bois sculpté, pigments.

© Musée du quai Branly, photo Claude Germain

Burning Man



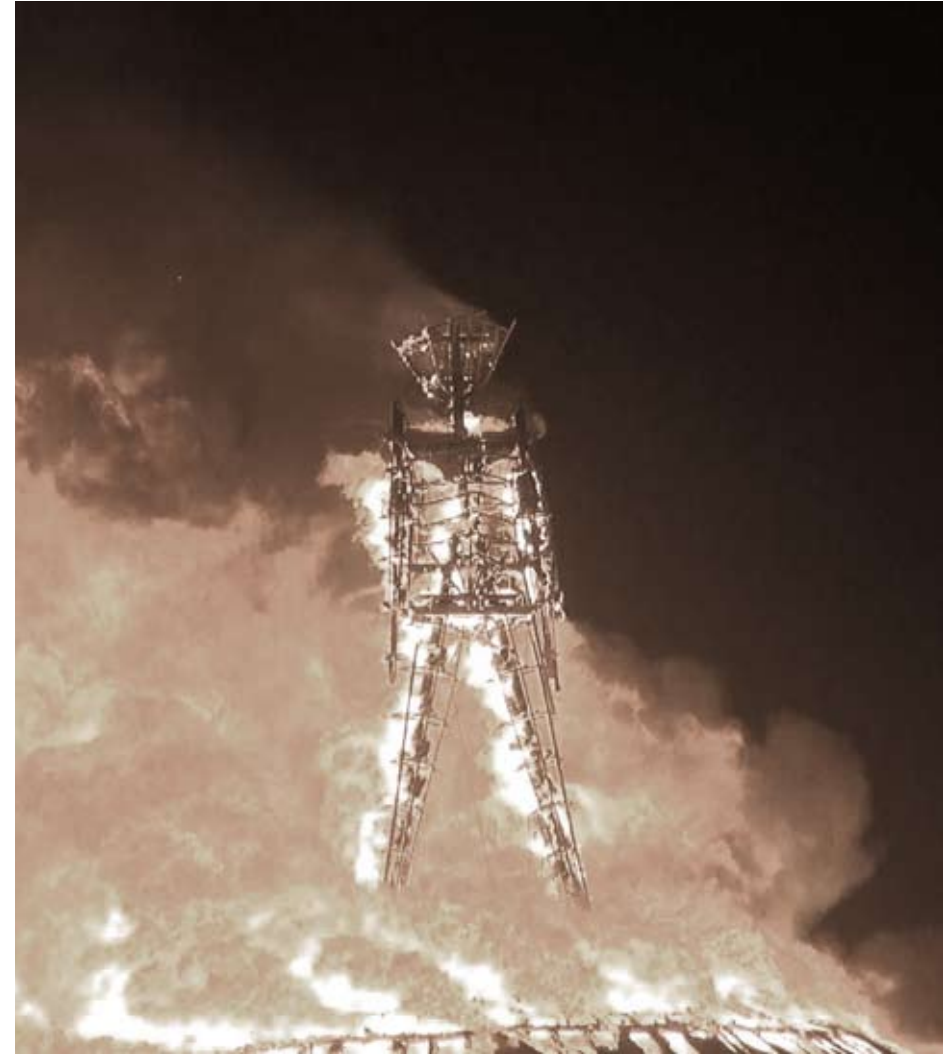
■ Vue aérienne de *Black rock city*



■ Phénix

Aujourd'hui le festival *Burning Man* fait partie de ce type de représentations; d'ailleurs il fascine tout autant qu'il est controversé, en effet cet événement qui pourrait passer pour une énorme « beuverie » ou un événement décadent, joue un rôle beaucoup plus subtil. En réalité, nous pouvons presque le définir comme une sorte de régulateur pulsionnel pour une partie de la société américaine. Environ 60 000 personnes se réunissent chaque année pour célébrer le *Burning man*, dans cette ville éphémère d'une semaine se retrouvent chefs d'entreprises, ouvriers, militaires, instituteurs, tout un échantillon qui reflète la collectivité. Dès lors que nous rentrons dans *Black rock city*³⁷ notre vie civile s'efface, plus de statut social, tout le monde se retrouve au même niveau où tout est permis ou presque, d'ailleurs la monnaie n'existe plus et laisse place au troc, à l'offrande ou au don, qui est encore une autre manifestation de l'homme sauvage. Certaines personnes viennent même y célébrer la perte de proches, des temples parsèment le lieu désertique et invitent au recueillement et à la méditation. La place de l'art et de la création spirituelle est aussi très importante au sein du *Burning Man*, en effet chacun est invité à créer. Cet événement est un acte libérateur, une expérience qui révèle un côté caché de notre *nous*, un retour aux sources, un rite initiatique parfois. Et c'est dans un immense bûcher que le *Burning man* se termine, l'homme de bois qui s'élève au centre est brûlé le dernier jour, et c'est dans un immense silence que la foule voit ce Phénix des temps modernes

37. Nom de la ville éphémère du festival *Burning man*.



■ Le Burning Man en feu.

mourir puis renaître l'année suivante, détruire pour créer un nouveau départ. Nous pouvons le désigner comme une sorte de carnaval des temps modernes, comme la manifestation désespérée d'une société en manque de repères. « Chaque être humain est confronté au cours de sa vie à deux énigmes majeures : celle de sa naissance et celle de sa mort. D'un côté, il se demande d'où il vient et comment il est né, et de l'autre ce qu'il deviendra quand il ne sera plus. Chaque société tente d'organiser des réponses à ces questions afin d'atténuer la douleur qui leur est liée. Elle le fait à travers des rituels rigoureusement codifiés/les liens de filiation donnent à chaque nouvel arrivant au monde un patronyme et une généalogie, et toute culture développe un ensemble de pratiques à travers lesquelles elle honore ses morts. [...] De même, tout décès s'accompagne de la transmission d'objets symboliques dont le monument est le plus visible. »³⁸

38. Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, 1999.

2. L'acte de commémoration

Est-ce réellement un devoir de mémoire ou est-ce un prétexte qui entretiendrait le traumatisme ? Est-ce que l'acte de commémoration n'est pas un moyen de faire subsister le traumatisme ? Ou au contraire doit-on oublier pour qu'une société se porte bien ? Commémorer, c'est l'acte de se souvenir d'événements, d'une personne, parfois une cérémonie est faite en cette occasion.³⁹

La Shoah

« Une pizza à Auschwitz » retrace le voyage commémoratif de Danny Chamoch, 74 ans, déporté avec son frère à l'âge de 8 ans. Le film retrace 6 jours de voyage à travers l'Europe, de la Lituanie, son pays natal, au ghetto en passant par Mathausen et Dachau pour finir à Birkenau, secteur d'extermination du complexe concentrationnaire d'Auschwitz. Pour son dernier voyage, Danny convainc ses enfants nés en Israël, Miri, 38 ans, et Shapi, 40 ans, de l'accompagner.

Malgré le ton humoristique que nous retrouvons au travers du titre et tout au long du documentaire, présent afin de dédramatiser la lourdeur des souvenirs évoqués par Danny, nous prenons conscience du traumatisme des survivants de la Shoah et surtout de celui de leurs enfants. En effet, il est intéressant de revenir sur le rapport parents déportés/enfants, et même ici plus particulièrement entre le père et la fille, la relation intergénérationnelle et la transmission de l'histoire individuelle et collective aux générations futures. « Depuis ma naissance, la Shoah fait partie de ma vie », af-



■ Danny et Miri Chamoch



■ Entrée de Birkenau

39. Dictionnaire Larousse.

firme Miri. Ce n'est pas la transmission de son souvenir seul qui lui a été donnée, mais aussi celui du traumatisme qui l'accompagne. C'est elle qui pleure, et non son père, c'est elle qui se plaint du sentiment insupportable que lui provoque la vue de ces lieux chargés de souvenirs et d'histoires tragiques. Alors qu'elle n'a rien vécu de tout cela, elle transpire la plupart des symptômes d'une personne traumatisée. Est-ce l'histoire paternelle qui a été divulguée trop tôt dans une enfance en construction? Ou encore divulguée avec trop de convictions et de fermeté de la part du père? Voulant mettre en garde ses enfants sur les côtés les plus sombres de la nature humaine, n'a-t-il pas fini par les traumatiser, suscitant la peur d'une histoire qu'ils n'ont pas vécue par eux-mêmes? Trop parler pour transmettre n'est-il pas dangereux? Alors, comment transmettre le souvenir sans répercussions négatives? Nous allons opérer un voyage pour comprendre quelles peuvent être les autres alternatives de l'acte de commémoration. Dans un même contexte historique, mais dans une situation géopolitique différente, le Japon, pays du soleil levant, a lui aussi subi un traumatisme terrible durant la Seconde Guerre mondiale, Hiroshima, l'apocalypse nipponne.



■ Champignon atomique au dessus d'Hiroshima, le 6 août 1945

Hiroshima

Le 6 août 1945, à 8 h 15 du matin, Little Boy, la première bombe atomique, fut larguée sur Hiroshima. La bombe explose à 587 mètres du sol, à la verticale de l'hôpital Shima, devenu par la suite hypocentre (Ground Zero), et rase littéralement la ville d'Hiroshima. 75 000 personnes meurent sur le coup et 50 000 décèdent dans les semaines qui suivent

l'impact. Depuis l'hôpital a été reconstruit et seule une plaque commémorative est présente sur le lieu.⁴⁰ À proximité se tiennent aujourd'hui le Musée de la paix, le parc du Mémorial de la Paix dessiné par l'architecte Kenzo Tange, ouvert en 1954, et le Genbaku Dôme,⁴¹ seul bâtiment conservé après la catastrophe, par la suite devenu l'un des mémoriaux de la paix. Mais focalisons-nous plus particulièrement sur les constructions de Tange et notamment sur le musée de la Paix qui est paradoxalement construit en béton. Kenzo Tange a travaillé pour Kunio Maekawa⁴², ancien élève de Le Corbusier, ainsi, influencé par son maître, l'architecte construit selon les codes modernistes et avec son matériau phare, le béton. Hiroshima ne bénéficie pas du statut de ville palimpseste⁴³, la ville ne s'est reconstruite sur aucune couche antérieure, effaçant les traces du passé, oubliant en partie sa culture, bien plus qu'un matériau, le béton est l'affirmation du monde occidental sur l'orient, il véhicule le virage pris par le Japon, de la tradition à la modernité. Fort heureusement la culture traditionnelle japonaise demeure tout de même dans ce lieu de commémoration. Selon une légende ancestrale, on raconte que celui qui pliera mille grues en papier verra son vœu exaucé. Sadako Sasaki est décédée à l'âge de douze ans d'une leucémie due à la bombe atomique, elle avait entrepris en vain de réaliser le pliage de ces 1000 grues de papier. Elle confectionna au total 644 grues. Elle mourut le 25 octobre 1955. Les origamis de grues sont devenus depuis un symbole pour la paix.

Isamu Noguchi⁴⁴ a transposé lui aussi la culture japonaise dans ses productions. Proche de Tange il se vit refuser la plupart des projets qui lui étaient attribués pour le mémorial



■ Genbaku Dôme



■ Musée de la paix



■ Collégiens japonais offrant leurs grues au mémorial de Sadako

©photo Adrew Dunn

40. Contrairement au Ground Zero de Manhattan, le lieu de commémoration n'est pas sur l'impact même de la catastrophe mais à proximité.

41. Abréviation du terme « genshibakudan » signifiant « bombe atomique » en japonais.

42. Architecte japonais.

43. Le palimpseste est un manuscrit dont on fait disparaître les inscriptions pour y écrire de nouveau, il implique la création à partir de quelque chose d'existant, gardant en mémoire la trace du passé.

44. Artiste, sculpteur, designer américano-japonais. Il fut assistant de Constantin Brâncuși, dont l'influence restera majeure dans son travail artistique.



■ Monument de la paix des enfants, la statue représente Sadako Sasaki, tenant dans ses bras une grue en or. Le monument fut inauguré le 5 mai 1958.

d'Hiroshima en raison de sa nationalité, étant considéré au Japon comme ressortissant américain, seul un pont dans le parc du mémorial de la Paix fut retenu. Pourtant par la suite Noguchi a contribué à relancer l'industrie locale de lanternes en créant les lampes *Akari*⁴⁵, une lampe nouvelle pour éclairer la nuit d'Hiroshima. Le designer offre un renouveau des techniques traditionnelles du *Washi*⁴⁶ pour créer des lampes modernes. Tout comme pour le primitif, l'affirmation culturelle dans l'acte de commémoration est essentielle pour la bonne acceptation du traumatisme, cela devient une question de survie.⁴⁷ À ce sujet plus récemment, tout comme Noguchi l'a fait à Hiroshima, le designer islandais Brynjar Sigurdarson⁴⁸ souligne que le design est le produit d'une culture. Ainsi la plupart de ses projets retranscrivent l'identité de l'Islande, son pays d'origines, au travers de matières locales, de savoir-faire locaux, de techniques traditionnelles, c'est ce qu'on appelle du design vernaculaire. Le designer par son travail, met en exergue une région, relançant son image culturelle et même son économie, engageant alors un rebond pour celle-ci. Il a donc tout son rôle à joué dans l'acte de commémoration au travers de la création, l'acceptation du traumatisme et surtout dans le rebond après celui-ci. Il devient une sorte de guide, de médiateur, presque un héros patriotique dont l'objet matériel est son arme. Mais avant de parler de cette arme qu'est l'objet dans la résolution du traumatisme, faisons un détour outre pacifique pour saisir l'importance du héros, du guide dans une société.



■ Lampe *Akari* 3AD et *Akari* 10A



■ *The silent Village Collection*, Brynjar Sigurdarson
© photo Fabrice Gousset & Alejandra Duarte

45. *Akari* signifie lumière en japonais.

46. *Wa-* Japon en chinois et *Shi-* papier.

47. Se référer au passage sur l'art Aborigène.

48. Designer Islandais, diplômé en design produit à l'Académie des arts d'Islande et de L'École cantonale d'art de Lausanne. Il a remporté le Grand Prix de la design parade 6 ex-aequo avec Jean-Baptiste Fastrez.



■ *Akari 3AD*, Isamu Noguchi, papier *Washi*, 1951



■ *The Silent Village Collection*, Brynjar Sigurdarson, bois, cordes, corian, plume, poil, métal, Galerie Kreo, Paris, 2013.

© Brynjar Sigurdarson

3. L'image du héros

Le héros est le plus souvent perçu comme une image idéale de l'être humain, il surmonte les difficultés, brave les défis qu'on lui impose. Il est le lien entre le mortel, l'homme, et l'immortel, le dieu. Il est un demi-dieu, un surhomme.



■ Couverture du numéro 1 de Action Comics



■ Couverture du numéro 27 de Detective Comics

Superman and Co

Chaque société s'invente ses propres codes de représentation, ces images iconiques qui guident la société et sont particulièrement présentes en temps de crise. C'est dans l'Amérique des années 30, en juin 1938, que le numéro un de Action Comics présente pour la première fois l'image du super-héros, conçu par les dessinateurs Jerry Siegel et Joe Shuster. Superman fait alors son entrée dans une Amérique en crise, celle de la prohibition. Il est un immigrant, issu d'une autre planète, qui désire s'intégrer en se mettant au service de la société, il devient le symbole absolu du modèle américain. Il représente l'incarnation des envies de la société, celles de mettre fin au banditisme. L'année suivante Détective Comics publie le premier Batman, inventé par Bob Kane, l'extrême opposé de Super Man, le premier super-héros sans super pouvoirs. Encore plus flagrant, 9 mois avant l'entrée en guerre des États-Unis contre l'Allemagne nazie, Joe Simon et Jack Kirby dessinent Captain America, un super-héros patriotique, le premier personnage du genre qui deviendra un extraordinaire outil de propagande. Nous le voyons, ils s'inscrivent généralement dans un contexte qui nous



■ Couverture *Captain America*, numéro 1, Timely Publications, 1939.



■ Roman graphique *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons, 1986 et 1987

touchent directement. Il est ainsi facile de s'identifier à eux, dans le sens où ils nous ressemblent par leur vulnérabilité et même s'ils ont des super pouvoirs, ils ne sont qu'idéalement invincibles, ils ont toujours des points faibles.⁴⁹ Superman s'affaiblit grandement en présence de cryptonite et Batman doute en permanence sur tout ce qu'il entreprend.

Mais les valeurs que véhiculent ces personnages sont souvent largement contestables, elles font le plus souvent l'apologie de la culture pop », qui met en avant une vision capitaliste et engendre des phénomènes commerciaux. Une partie de cette mythologie moderne s'est forgée sur la mise en place de produits dérivés, figurines, jeux, vêtements, jouets, dans le seul but de pousser à la consommation. Ici ils ne servent qu'à élever le narcissisme, l'égoïsme de l'être et à alimenter une image de marque dans le but d'accroître les profits de l'industrie du cinéma et de la bande dessinée - le héros antique devenu moderne devient lui aussi un produit de consommation - ou encore de faire l'apologie des États-Unis ainsi que d'affirmer leur suprématie. Le film *Watchmen*⁵⁰ est intéressant sur ce dernier point, il remet toute l'image du super-héros en question, ses principes et sa morale sont jetés en pâture à ses faiblesses profondément humaines. Son invincibilité idéale s'en trouve effacée et presque pathétique.

Malgré le fait que l'image du super-héros se situe entre fantasme et illusion, il reste pourtant un des vecteurs de la société américaine en période de crise. Il permet de maintenir l'espoir, et ainsi la possibilité d'un avenir meilleur.

Nelson Mandela

De manière plus concrète, la vie de Nelson Mandela retranscrit mieux l'image du héros et sa place dans une société, il est intéressant de pouvoir le comparer à cette image du super-héros puisque Mandela n'est pas une figure fictive. Le film *Mandela, un long chemin pour la liberté*⁵¹ retrace le parcours de cet homme qui a su montrer la route à suivre à son pays. Nous pouvons faire un focus sur les premières scènes du film où l'on voit Mandela encore adolescent au sein de son village, Mvezo, en train d'accomplir le rituel du passage de l'enfance à l'âge adulte, de l'homme au guerrier. Mandela est issu de la famille royale Thembu de l'ethnie Xhosa, son nom d'origine est Rolihlahla qui signifie « Fauteur de troubles », ce nom influença la vie future de l'homme que l'on connaît. C'est cette construction primitive avec ces codes, ces représentations, ces rituels qui a constitué la force morale de Mandela,⁵² lui permettant ainsi d'endurer les étapes difficiles, de sa condamnation, à son enfermement, ses 28 ans de prison, au décès de son fils, jusqu'à son combat pour la liberté. Et c'est avec la force d'un seul homme ou presque qu'un peuple s'est réveillé pour rétablir l'égalité entre les races et mettre fin à l'Apartheid. Le designer ne pourrait-il pas être ce guide ? Une personne qui montrerait la voie à suivre vers la guérison, et dont l'objet⁵³ pourrait être le cheval de bataille.



■ Mandela lors de son procès de Rivonia

49. *Super héros l'éternel combat*, 2013, diffusion Arte.

50. Réalisé par Zack Snyder, *Watchmen*, 2009.

51. Réalisé par Justin Chadwick, *Mandela: un long chemin vers la liberté*, 2013.

52. Au procès de Rivonia, Nelson Mandela invoque ses origines tribales en portant la tenue traditionnelle de son village.

53. Nous entendons ici l'objet au sens matériel.



■ Nelson Mandela lors de sa victoire à la présidence de l'Afrique du Sud, le 27 avril 1994.

III. LA RÉSILIENCE ET L'OBJET

« J'ai toujours en ma possession le modèle portatif de mon père. Sa base, en carton stratifié, s'est décollée de son boîtier en contreplaqué habillé de tissu noir. Ses touches ont rouillé, le timbre est coincé, le ruban tout abîmé a été troué par de multiples empreintes du e en bas de casse. D'un point de vue pratique, je ne pourrai plus rien en tirer. Pourtant, je ne peux pas me résoudre à la jeter, même si je sais qu'un jour, celui ou celle qui videra ma maison sera confronté au même dilemme que moi aujourd'hui. Jeter un objet -même inutile- sur lequel je ne pose pas les yeux plus d'une fois par an serait aussi douloureux que de me séparer d'une part de ma vie. »⁵⁴ Dejan Sudjic⁵⁵ souligne très bien au travers de son anecdote l'importance de la valeur émotionnelle de l'objet. Les limites de la fonction ne s'arrêtent plus seulement dans l'usage, dans l'utilité au sens strict du terme, mais en acquièrent une seconde tout aussi importante, celle qui touche à nos émotions. Les souvenirs qui sont enfermés dans l'objet nous relient à notre passé, nous rappellent des personnes qui nous sont chères, des moments de nos vies heureux ou malheureux, ils deviennent le réceptacle de nos émotions, un médiateur émotionnel entre notre présent, notre passé et notre futur. Pour ma part quelques-uns de mes objets relèvent de cette typologie, mais à la différence de Dejan Sudjic ils n'ont jamais eu d'utilité fonctionnelle propre.

« Depuis ces deux dernières années, je me suis beaucoup rapproché des objets. Par exemple, dans mon appartement j'ai une horloge, trônant sur un meuble. Bref, cette horloge ne fonctionne pas, je n'y ai jamais mis de piles à vrai dire. Je l'ai achetée il y a de ça deux ans et demi, elle est simple, deux



■ L'horloge indiquant 14 h 52

54. Propos tirés de l'ouvrage de Dejan Sudjic, *Le langage des objets*.

55. Directeur du Design Museum, ancien critique d'architecture à *L'Observer*, il est professeur associé au Royal College of Art. Il a été pendant de nombreuses années, le rédacteur en chef du magazine international d'art, d'architecture et de design *Domus*.

aiguilles noires, un cadran, sans heures notées dessus, en contreplaqué, même pas verni. Normalement elle était faite pour être customisée. Ma façon à moi de la customiser, ça a été de lui choisir une heure, une heure unique. Elle représente pour moi un moment bien précis de mon existence, le moment où tout a basculé, l'instant figé du passage d'un état à un autre. Elle est devenue la matérialité d'un souvenir, et une partie de moi y réside.

Ce qui est drôle c'est que parfois des personnes me disent « tiens ton horloge ne fonctionne plus, elle s'est arrêtée » et je leur réponds la plupart du temps, avec un ton qui n'est pas dénué de malice, je l'avoue, « ah oui effectivement. »

Mais comment expliquer cette mutation d'objet utile à objet d'émotion, par quels procédés cela devient-il possible ?

1. L'objet n'est pas la chose

L'objet n'est pas la chose, c'est ainsi que débute l'introduction de Bernard Chouvier⁵⁶ pour la revue *Art et thérapie*⁵⁷. Dans ses propos il explique que la chose devient objet par l'acte de focalisation que lui attribue son utilisateur, enfermer un souvenir dans une chose peut permettre cette mutation. C'est le regard et l'attention qui sont portés à la chose qui la transforment en objet, qui est l'achèvement d'un processus de construction plus ou moins long, il peut être une personne, un langage, une matérialité.⁵⁸



■ Bernard Chouvier

57. *L'enjeu des objets de l'art de jouer, la fonction poétique à l'œuvre dans la construction de la personne*. Art et thérapie numéro 114/115 octobre 2013.

58. Se référer à l'annexe.

L'objet transitionnel

Dans sa conférence sur la biologie de l'attachement, menée à l'université Lyon 1, Boris Cyrulnik explique au travers d'expériences biologiques la théorie de l'attachement. Un petit macaque est placé dans une cage, un élément stressant, ici un « nounours » mécanique qui s'anime quand on le remonte, vient déclencher chez lui une situation de stress. À la suite de cela il se réfugie à chaque fois contre le tranquillisant naturel - souvent conçu avec une matière douce, par exemple du feutre - et une fois sécurisé il a le courage d'aller vers le leurre qui donne la nourriture. Cette expérience illustre bien le concept d'objet transitionnel développé par Donald W. Winnicott, l'objet en question, le plus souvent un « doudou », un objet tampon, permet à lui seul le moment venu de remplacer la mère puis de s'en séparer petit à petit. Au travers de l'objet l'enfant anticipe l'absence de sa mère et c'est une fois sécurisé qu'il acquiert au travers de l'objet une confiance en lui qui va le mettre en disposition de conversation pour apprendre à parler, et ensuite partir à la découverte du monde qui l'entoure. Winnicott dresse un tableau des particularités de la relation entre l'enfant et l'objet.

« 1- L'enfant s'arroge des droits sur l'objet et nous sommes d'accord pour cette prise de possession. Néanmoins, dès le début, on note une certaine annulation de la toute-puissance.

2- L'objet est affectueusement câliné, il est aussi aimé avec passion et mutilé.

3- L'objet ne doit jamais changer à moins que ce soit l'en-

fant lui-même qui le modifie.

4- L'objet doit survivre à l'amour instinctuel et aussi à la haine, et si c'est le cas à l'agression pure.

5- Pourtant, il faut que, pour l'enfant, l'objet paraisse communiquer de la chaleur, ou être capable de mouvement, ou avoir une certaine texture, ou pouvoir faire quelque chose qui témoignerait d'une vitalité ou d'une réalité qui lui serait propre.

6- De notre point de vue, l'objet vient de l'extérieur, mais il n'en est pas de même du point de vue de l'enfant. Pour lui, il ne vient pas non plus du dedans; ce n'est pas une hallucination.

7- Cet objet est voué au désinvestissement progressif, de sorte qu'avec les années il n'est pas tant oublié que relégué dans les limbes. J'entends par là qu'au cours du développement normal l'objet transitionnel n'entre pas "dedans" (go inside) et que le sentiment qui s'y rapporte n'est pas nécessairement refoulé. Il n'est pas oublié, et on ne porte pas son deuil. Il perd sa signification, et ce, parce que les phénomènes transitionnels sont devenus diffus, s'est répandu sur tout le territoire intermédiaire qui se situe entre "la réalité psychique intérieure" et le "monde extérieur dans la perception commune à deux personnes"; autrement dit, parce qu'ils recouvrent tout le domaine de la culture. »⁵⁹

L'objet transitionnel permet donc d'éviter le traumatisme de la séparation mère/enfant. En 1920, Freud a également, par l'expérience qu'il appellera le *fort-da*, observé non pas l'évitement du traumatisme par l'objet, mais une manifestation d'un traumatisme au travers de l'objet langage et gestuel. L'enfant joue avec une bobine de fil, il la fait tomber



■ Donald W. Winnicott



■ L'objet transitionnel

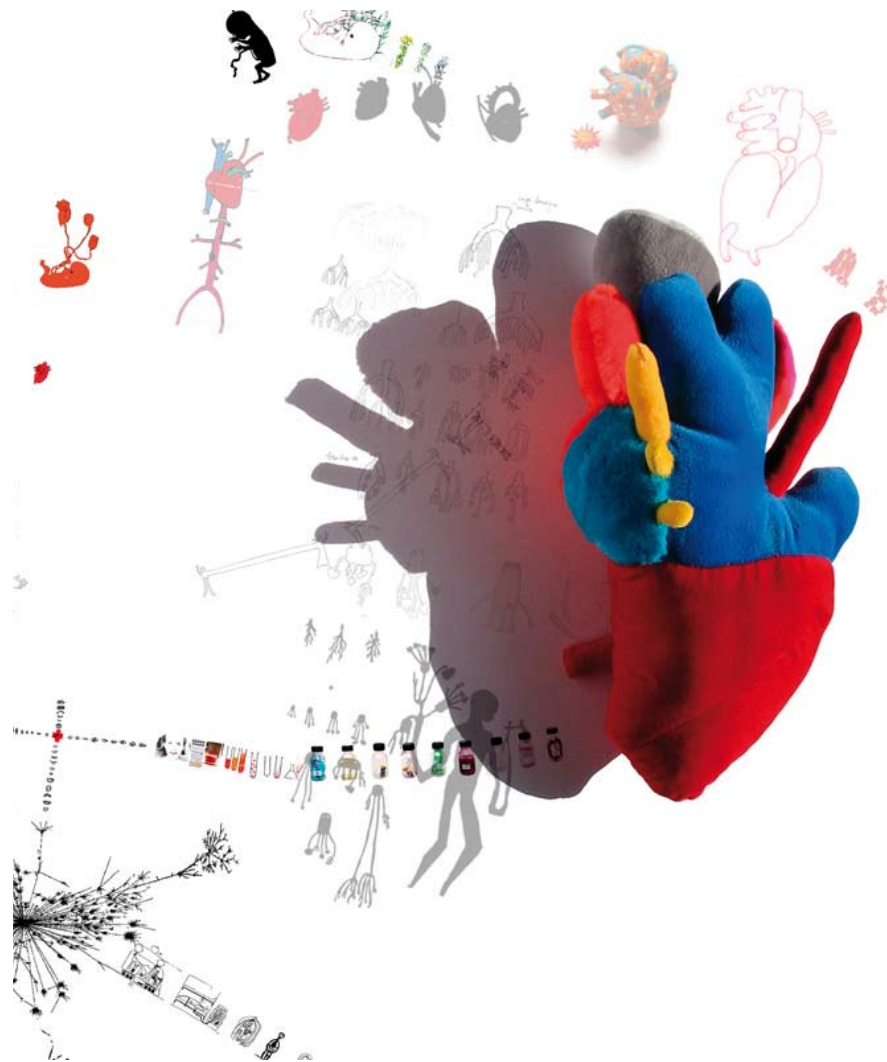
59. Donald W. Winnicott, *Les objets transitionnels*, petite bibliothèque payot, 1951



■ Série de peluches du projet
Panser autrement
© Roxanne Andrès

puis la ramène vers lui, en même temps il prononce « Fort-da ». Freud constate que l'enfant symbolise un traumatisme, par le langage et par le geste. Le jeu devient alors une reviviscence de l'alternance de présence et d'absence de la mère. Le travail de symbolisation participe à la fois à la construction psychique et à la construction sociale, de manière générale les objets dont nous nous entourons « symbolisent » nos états intérieurs, ils permettent de nous approprier nos traumatismes. Cet ensemble de particularités nous permet de faire un parallèle avec le projet de Roxanne Andrès⁶⁰, *Panser autrement*, qui est une série d'objets s'inscrivant dans le répertoire de la médecine et de la thérapie. Son approche est particulièrement intéressante puisqu'elle vise à dédramatiser la blessure et l'acte de soin chez les enfants. En effet grâce à un registre graphique et coloré riche, elle crée des liens entre la médecine et l'imaginaire des enfants. Un ensemble de pansements et de bandes de soins ornés de dessins et d'inscriptions, ainsi que des peluches évoquant les organes, est mis en place au sein de l'environnement hospitalier, cassant les codes hygiénistes, souvent froids, anxiogènes et aseptisés. Elle recrée un environnement familial où l'enfant peut se rassurer au travers des objets, il focalise son attention sur l'objet de relation et se construit un environnement sécurisant où il peut mieux envisager la situation dans laquelle il se trouve et pallier le stress.

60. Artiste-Designer française.



■ *Panser autrement*, Roxane Andrès, peluche, textiles divers, 2006.
© Roxanne Andrès

L'objet focalisateur



■ Mask, work in progress
© Bertjan Pot



■ Islamic Mirror

Cette notion de focalisation est particulièrement intéressante, elle permet à l'utilisateur de canaliser toute son attention sur l'objet, elle peut s'inscrire dans un rapport contemplatif, qui invite à la rêverie et stimule l'imaginaire dans un désir de se projeter vers un ailleurs afin de nous libérer du poids de la réalité endurée, comme nous l'avons vu précédemment au travers de *Demain est un autre jour*. Aujourd'hui de nouvelles typologies d'objets voient le jour qu'ils soient miroir, horloge, masque, tapis, ils ont pour but de nous éclairer sur nos états intérieurs et d'ouvrir sur de nouvelles perceptions. Bertjan Pot⁶¹, designer néerlandais, réactualise les masques. C'est lors d'une expérimentation pour la création d'un tapis que Bertjan trouve ce nouveau procédé de fabrication qui constituera son projet « Masks, work-in-progress » qu'il a commencé il y a trois ans. Des cordelettes assemblées grâce à une machine à coudre, une gamme colorée des plus variées, une infinité de formes sont le résumé de ses créations. Avec cette série le designer démontre, par ses peaux de fils, que ne nous ne sommes pas faits d'un seul et unique visage, mais d'une infinité de caractères et d'émotions variables en permanence, une multitude de personnages qui forment un tout. L'objet-écran qu'est le masque, cette démultiplication de l'être au travers des émotions fait un écho à différents projets sur l'objet qui reflète notre apparence : le miroir. Anish Kapoor⁶² s'est intéressé, au travers de *Islamic mirror*, ici réalisé en 2007, à la diffraction de notre reflet, il nous questionne sur notre constitution, les jeux de perceptions révèlent la pluralité de nos états. La déconstruction de notre

61. Designer néerlandais.

62. Artiste contemporain britannique d'origine indienne.



■ Masks, Bertjan Pot, fils, 2010.

© Bertjan Pot

image révèle de plus petites parties de nous, celles cachées dans nos abysses intérieurs. La vue de notre reflet en diffraction interroge sur la plasticité de nos états. Ces objets deviennent alors des ponts en notre conscient et notre inconscient, entre nous et le traumatisme, engageant ainsi un dialogue pour la compréhension de notre constitution.

2. Détruire pour mieux construire

Modifier l'objet focalisateur peut également contribuer à engager ce dialogue, l'agression par le feu en est l'une des possibilités, elle fait partie de ces actions qui altèrent l'objet pour le sublimer.

Le feu

The day after de l'artiste Arman⁶³ est une série de meubles brûlés, mettant en scène une destruction nucléaire. L'objet anticipe ici un avenir, il met en garde sur de possibles dangers et catastrophes d'origine humaine. Arman convoque les objets, nos compagnons du quotidien, ils constituent notre environnement matériel et contribuent à notre confort moderne. L'artiste délivre le message dans un contexte de consommation où la matérialité n'a jamais occupé autant de place, il se sert d'eux comme outils de représentation qui deviennent alors des extensions de nous-mêmes, il interroge notre rapport à la matérialité. Tout comme pour ses *Colères d'objets*, conçues par le plasticien comme autant de médiateurs et annonceurs d'un message. L'acte de destruction symbolise la pulsion, et devient une démarche métaphysique qui vise à arrêter le temps. D'ailleurs cette série influence Alessandro Mendini⁶⁴ avec sa chaise *Lassù* - là-haut en français- qui s'inscrit dans le mouvement de l'anti-design et qui s'oppose au modernisme en employant l'autodérision, l'ironie, le mauvais goût. La chaise *Lassù*, qui ressemble fortement à un trône, est une symbolisation



■ *The Day-After*
© photo David Reynolds

63. Artiste franco-américain, peintre sculpteur et plasticien. L'un des premiers à utiliser l'accumulation d'objets ou leurs destructions pour révéler les aspects néfastes de la consommation de masse.

64. Architecte et designer italien. Il a reçu le Prix Compasso d'Oro en 1979.



■ *Lassù*, Alessandro Mendini, bois, 1974.
© Atelier Mendini

du style moderne. En effet elle est composée d'angles droits et de lignes franches, minimales et abruptes. Grâce à une surélévation, Mendini révèle la suprématie du monde moderne et la dictature qu'il impose dans le monde de l'objet et l'aliénation que dicte la société moderniste. Par le feu, le designer désacralise le mythe de l'ère moderne, son esprit part en fumée et l'indétrônable style est détrôné. Plus récemment le designer Néerlandais Maarten Baas⁶⁵ se sert de nouveau du feu pour ses séries de mobilier intitulées *Smoke*. Sa performance pourrait être apparentée à l'anti-design des années 70, mais Baas va plus loin encore que ses confrères, car il bannit toute forme de design, il va même jusqu'à faire de l'anti « anti-design », du « punk-design », un acte contestataire qui efface les styles. Cette fois-ci, grâce au feu, Baas brûle des icônes du mobilier de l'histoire du design, ce procédé vise à désacraliser leur image d'objets référents, les ramenant à leur vulnérabilité et à une égalité entre eux. Ainsi la bibliothèque *Carlton*, d'Ettore Sottsass⁶⁶ est réduite au même statut que le fauteuil *Favela* des frères Campana⁶⁷ ou encore la chaise *Zig-Zag* de Gerrit Rietveld⁶⁸. Ici le feu vient métamorphoser l'objet qui devient à la fois plus vulnérable, puisque partiellement détruit, mais aussi plus fort, puisqu'il a survécu à l'épreuve des flammes, il gagne donc en qualité, ceci lui donne littéralement un côté sacré, par le rituel initiatique du feu l'objet embrasse l'immortalité, il peut dorénavant traverser les âges sans se soucier des modes et des styles. Le feu devient donc un élément qui permet de se démarquer et surtout de métamorphoser l'objet vers un saut qualitatif, une mise en scène de la catharsis.



■ *Carlton*



■ *Favela*



■ *Zig-Zag*

65. Designer néerlandais.

66. Designer italien, il est l'un des fondateurs du groupe de Memphis, a reçu 4 fois le Prix Compasso d'Oro. Il est également le créateur de la célèbre machine à écrire Valentine, devenu une référence incontournable dans le monde du design.

67. Designers brésiliens. Les créations de Humberto et Fernando Campana sont notamment des mobiliers créés à partir de matériaux de récupérations, déchets ou rebuts.

68-Designer, architecte, ébéniste néerlandais. Il était l'un des membres du mouvement De Stijl.



■ *Do hit chair*, Marjijn van der Poll, métal et massue, 100 x 70 x 75 cm, Droog design 2000.

© Droog

L'objet cathartique

La catharsis comprend toute méthode thérapeutique qui vise à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène.⁶⁹ Parfois détruire permet de libérer nos pulsions internes, et l'objet peut avoir l'effet d'un exécutoire, il libère nos tensions, il permet de nous défoiler. La série *Do it* du collectif Droog design⁷⁰, série d'objets cathartiques, pour la plupart, comme *Do hit chair*, *Do scratch* ou *Do break*, utilise l'acte violent pour enfanter d'une assise, libérer la lumière ou modifier un vase. Outre le facteur de personnalisation, il est intéressant de relever que l'utilisateur est impliqué dans la modification physique de l'objet, ce qui lui permet d'enfermer des émotions au travers de la matière. Il y a un renversement d'état, la violence devient alors un acte positif, elle est même provoquée et nécessaire pour la construction de l'objet. L'utilisateur devient un chaînon du processus de fabrication, un second parent pour l'objet, le premier étant l'industrie. L'utilisateur doit s'investir, transpirer et parfois souffrir pour concevoir l'objet, l'acquisition du produit engage un processus de projection au cœur de la forme. Par cette opération cathartique, les pulsions, angoisses sont libérées, l'objet en devient la trace, la mise en scène proposée par ce dispositif s'apparente à de la cuisine, faire sa propre cuisine intérieure, un ensemble d'éléments associés entre eux pour élaborer la guérison.



■ *Do it*, *Do scratch*, *Do break*

69. Définition dictionnaire Larousse.

70. Collectif international établi dans les années 90 qui depuis plus de 20 ans propose au travers d'une approche expérimentale des projets surprenants, le plus souvent manifestes qui questionnent de nouveaux usages au sein de l'environnement intérieur. Il se définit lui-même comme « le réveil matin de l'industrie. »



■ *Sea chair*; Studio Swine, 2012.
© Studio Swine

3. Faire sa cuisine

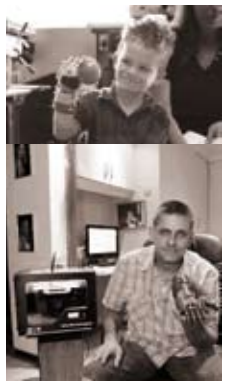
Aujourd'hui plusieurs projets de designers s'établissent comme des recettes de cuisine. Le studio Swine⁷¹ s'est fait connaître en se mettant en avant au travers de deux projets, *Sea chair* et *Can city*. Hormis le côté responsable de ces projets, il est intéressant de voir que c'est l'ensemble du processus de création, la préparation, qui est divulgué, et non l'objet fini⁷² seulement, la mise en scène du projet devient le point clé. Les designers s'inscrivent dans un scénario post ère industrielle dans lequel ils remettent au goût du jour des métiers oubliés comme celui de colporteur, offrant un nouveau schéma alternatif pour le recyclage. Ces petites usines mises en place par les deux designers permettent une réappropriation des déchets par une population, créant ainsi de nouvelles petites industries et même des alternatives économiques. Si nous partons du fait que le processus créatif joue un rôle déterminant dans la construction de l'émancipation de l'être pour pallier son traumatisme, alors bien comprendre comment la création s'est établie est primordial. Concrètement *Robohand project* montre bien l'implication du processus créatif et de la construction d'un objet pour pallier un traumatisme. Pendant un accident au cours de son travail Richard Van As, charpentier sud-africain, perd 4 doigts à la main droite. Il met alors ses compétences et son expérience au service d'autrui en créant avec Ivan Owen, un ingénieur américain, une prothèse pour des enfants atteints de syndrome amniotique, des enfants qui naissent sans doigts. Ici le procédé de fabrication est mis en avant et joue un rôle pilier. L'avantage certain qu'offre l'impression



■ *Sea chair*
© Studio Swine

71. *Super Wide Interdisciplinary New Exploration* est un studio fondé par Azusa Murakami et Alexander Groves. Ils explorent de nouveaux systèmes durables de conception en prenant en compte une région, sa culture, ses ressources et son savoir-faire.

72. Qui peut être considéré comme le plat final.



■ Robohand



■ Variations autour d'une bouilloire électrique
© photo Véronique Huyghe

3D, c'est qu'elle intègre le futur usager au sein de la création. Cette accessibilité permet de comprendre toutes les étapes de la constitution de la future prothèse qui va bientôt faire partie d'un corps, elle permet une meilleure acceptation du changement prochain. Ce type de projet pourrait être implanté directement dans des institutions déjà en place où les consommateurs sont à l'origine d'un projet, je pense ici plus spécifiquement aux Fablabs⁷³. Récemment un crâne imprimé en 3D vient d'être implanté chez une patiente aux Pays-Bas, cette nouvelle méthode qui devient de plus en plus fréquente, permet de s'adapter à la morphologie de chacun. Ce type de technologie augmente l'efficacité en terme de temporalité et de coût. Mais alors où s'implante le designer dans ce processus de création que s'approprie le futur utilisateur? Que devient le rôle du designer?

La réponse est simple, soit le designer établit des processus de création et d'appropriation comme dans les exemples précédents, soit il intervient directement sur les futures créations en y intégrant une base fixe, qui ne bougera pas et qui pourra être complétée par les futurs utilisateurs. Jean-Baptiste Fastrez⁷⁴ propose autour de son projet *Variations autour d'une bouilloire électrique* un schéma similaire, en effet il engage le designer comme une liaison entre l'artisanat et l'industrie. Dans ce projet il dessine des pièces standardisées pour l'un et des possibilités formelles pour l'autre. La frontière entre industrie et artisanat s'estompe pour faire place à une collaboration, des objets hybrides de productions industrielles et d'artisanat, permettant ainsi d'établir une production en série d'objets uniques. Nous pourrions donc envisager une collaboration triangulaire entre

73. Contraction de Fabrication Laboratory, laboratoire de fabrication en français. Les fablabs sont de petites institutions ouvertes à tous, qui mettent à disposition des machines assistées par ordinateur pour la conception et la réalisation d'objets.

74. Designer français, obtient son diplôme avec les félicitations du jury à l'École nationale supérieure de création industrielle de Paris. Il est assistant des frères Bouroullec depuis 2009. Il a remporté le Grand Prix de la design parade 6 ex-aequo avec Brynjar Sigurdarson.



■ *Variations autour d'une bouilloire électrique*, Jean-baptiste Fastrez, éléments industriels standards, ABS déposé, 2010.

© Photo Véronique Huyghe

un designer, un psychologue ou un psychanalyste, et le patient.
Le patient pourrait-il, par le biais de la construction de
l'objet cathartique, devenir l'artisan de sa propre résilience ?

CONCLUSION

« Chaque génération a besoin d'investir ses mots et ses préoccupations pour maintenir intact son désir d'avoir devant elle son propre avenir. Ce n'est pas la médiatisation du mot qu'il faut craindre - ceux "d'inconscient", "relativité", ou de "d'existentialisme" ont connu en leur temps le même halo sémantique porteur de confusion, - c'est la nature particulière des contresens que la résilience nourrit : élitistes, voire stigmatisants pour certaines personnes et susceptibles de justifier un jour des politiques de présentation ciblée. »⁷⁵ Peut-être qu'un jour le critère de résilience déterminera notre statut social, ou nous permettra de décrocher un emploi ou au contraire d'en être écartés. « N'y a-t-il pas un risque de voir la résilience devenir une "valeur obligatoire"⁷⁶, le monde se partageant entre les bonnes victimes, celles qui font preuve de résilience, et les mauvaises, et à la voir comme la recette miracle qui efface les traces du passé et ouvre les portes d'un avenir radieux ?

La résilience étant assimilée, par le quiproquo, à une sorte d'immunologie psychique⁷⁷. Elle est aussi souvent confondue avec "le coping" - traduit par "stratégie" en français - qui consiste en la mise en place de stratégies utilisées à un moment donné pour faire face à un traumatisme, alors que la résilience est un ensemble d'attitudes et de comportements qui s'inscrivent dans la durée, puisque cela désigne à la fois des comportements mesurables, l'hypothèse des processus sous-jacents, des explications après coup, des prédictions, une disposition subjective ou un ensemble de caractéristiques sociales. On note également que deux états principaux existent : celui pré-traumatique (structure familiale et éducative) et l'autre post-traumatique (thérapeute). La résilience

nous paraît une enveloppe phénoménologique⁷⁸ large. En effet, en avoir une vision optimiste ne met pas à l'abri d'éventuels risques et dangers quant à l'idéalisation du terme. Ils se dénombrent en cinq points essentiels :

- Faire sous-estimer la gravité des ricochets que font parfois les traumatismes d'une génération à l'autre.
- Son emploi ignore souvent la grande variété des traumatismes.
- Idéaliser la résolution des traumatismes dans des formes reconnues de création.
- Le mot brouille la différence entre l'observation, l'explication et prédiction.
- Il risque de justifier la mise en place d'un vaste système de recueil d'informations susceptible de renforcer le contrôle social.⁷⁹

"La résilience n'effacerait pas le passé et ne ferait pas disparaître la souffrance ; et ne serait ni garantie à perpétuité, ni forcément à l'œuvre dans tous les domaines à la fois."⁸⁰

Malgré les mises en garde précédentes sur la psychanalyse ou encore sur l'idéalisation de la place de la création dans le processus de guérison, nous pouvons considérer que tous ces éléments issus de disciplines différentes peuvent alimenter la formidable "boîte à outils" - selon Serge Tisseron - qu'est la résilience, dans un but interdisciplinaire. Et d'entrevoir un nouveau paradigme au sujet de notre vulnérabilité. Ce besoin de mettre en image nos émotions, nous pulsions, nos angoisses nous aide à pallier le traumatisme, cette démarche ne s'apparente pas à la résilience,⁸¹ mais plutôt à du coping. Cette matérialité devient alors une extension de nous dont l'extériorisation est le mot d'ordre.

75. Serge Tisseron, *La résilience*, 2007.

76. Propos relevés dans Sciences humaines hors série numéro 145, *La résilience un concept utile ?* 2004.

77. Spécialité biologique et médicale qui étudie l'ensemble des mécanismes de défense de l'organisme contre les antigènes.

78. Philosophie qui consiste à comprendre l'essence des choses par la conscience.

79. Serge Tisseron, *La résilience*, 2007.

80. Propos relevés dans *L'enfant-Sciences humaines hors séries numéro 45*, juin-juillet-août 2004.

81. La résilience est un phénomène interne propre à l'individu, comme nous l'avons vu auparavant dans la première partie. Il est impossible de la prédire ou de la stimuler, c'est pourquoi ici, nous nous orientons vers le coping.



■ Logo *Design for death*

La mort est le traumatisme auquel nous serons tous confrontés un jour. Dans un contexte de crise économique, écologique, sociale, nous remarquons l'apparition de projets liés à la question existentielle de la mort comme *Design for Death*, concours international récompensant des projets qui envisagent une nouvelle perception de la mort dans nos sociétés contemporaines. Notre dernière partie nous démontre l'importance des objets dans nos vies quotidiennes, et leurs capacités à nous aider en cas de besoin, c'est donc légitimement que nous pouvons nous demander, en quoi l'objet peut nous aider à compenser la perte d'un proche? Ou du moins à la faire accepter en évitant un traumatisme psychologique trop lourd à supporter. Le designer amorce alors la création de l'objet médiateur, focalisateur, cathartique... Des objets bienveillants qui nous aident à éviter, résister, pallier le traumatisme d'une perte. Une famille d'objets qui régulent nos pulsions, nos émotions, qui nous aident à entrevoir le chemin de la compréhension de la constitution de notre traumatisme et qui par extension nous aident à le surmonter.

ANNEXE

Texte de Bernard Chouvier, psychanalyste français, paru dans *L'enjeu des objets de l'art de jouer, la fonction poétique à l'œuvre dans la construction de la personne*. Art et thérapie numéro 114/115 octobre 2013.

Les avatars de l'objet, idéalisation et sublimation

Entre idéalisation et sublimation, l'objet présente de multiples configurations dont nous présentons celles qui nous paraissent les plus évidentes. Tantôt le créateur axe sa recherche sur l'objet de prédilection et tend en permanence à retrouver son illusionnement initial. Tantôt sa quête s'oriente vers la conjuration de l'objet de hantise par son dépassement dans l'œuvre. À travers quelques exemples nous tentons de montrer combien l'absolu reste et demeure à l'horizon du processus de création.

L'objet n'est pas la chose. La chose est un élément de réalité qui est supposé exister en dehors de celui qui l'observe ou le pense. Elle est en soi absolument neutre et détachée du regard qui se pose sur elle. Au contraire, l'objet n'a de sens que par rapport à ce regard. Il peut se définir comme la chose telle qu'elle est investie par le sujet qui l'appréhende. La chose perçue, désirée ou représentée accède au statut d'objet. Il n'y a donc d'objet qu'à l'intérieur d'une relation subjective.

L'autre caractéristique essentielle de l'objet et qui le différencie de la chose, est de n'être pas une simple donnée immédiate. L'objet est le résultat d'une opération constructive, il est quelque chose qui ne trouve sa forme achevée qu'au terme d'un développement plus au moins long, d'une élaboration plus ou moins approfondie. Ainsi comprend-on que l'objet puisse désigner tantôt une réalité matérielle, tantôt une réalité abstraite, tantôt une personne. On peut parler d'objets techniques pour désigner des choses réalisées par la main de l'homme, comme on peut parler d'objets du langage ou d'objets mathématiques. De même peut-on à la suite de Freud, considérer l'autre comme l'objet de la pulsion et cet objet évolue en fonction même du développement pulsionnel. Il apparaît, selon les circonstances, sous la forme d'un objet partiel ou total. Il se donne aussi comme objet oral, objet anal, objet phallique ou objet œdipien, selon l'état libidinal concerné. Ces diverses déclinaisons de l'objet dans le champ psychanalytique sont d'autant plus significatives qu'elle permettent de mieux saisir la différence

entre ce qui est de l'ordre de l'objectif et du subjectif. L'objet médiateur, à la manière de l'objet transitionnel, se situe précisément dans cette zone frontière où matérialité et subjectivité se rencontrent, dans cette zone où peuvent se superposer sans fusionner, la relation à la chose et la relation à autrui.

DU FAMILIER À L'ÉTRANGE

Ce n'est qu'à partir du moment où le monde extérieur devient l'objet de notre attention qu'il prend sens à nos yeux. Quand il est simple objet de notre perception, il n'a pas encore acquis de véritable existence subjective. Cette focalisation sur une ou des réalités est la condition d'existence de l'objet en tant que chose investie.

Nous allons explorer quelques configurations de l'objet qui permettent d'élaborer une sorte de méthodologie des médiations artistiques.

se centrer sur le détail

Au cours d'une promenade dans la nature, on est pris par une foule d'impressions disparates qui se fondent et se confondent pour donner naissance à un sentiment unique : le paysage. Puis, au sein de cet ensemble constitué sur un mode agréable ou désagréable, le regard est attiré par un élément particulier, un arbre, un rocher, un taillis qui se détache du fond par une singularité quelconque. Cet arbre, ce rocher ou ce taillis devient un objet d'intérêt. L'arbre présente un agencement bizarre de ses branches, ce qui lui donne une allure fantomatique ; le rocher est recouvert par endroits de plaques de mousse sombre qui sont comme autant d'animaux fantastiques en train de l'escalader ; le taillis est couvert de fleurs rouges et jaunes qui donnent l'illusion d'un buisson ardent. À chaque fois, le cadre familier du paysage se déchire pour laisser place à une impression

d'étrangeté. On ne sait plus s'il s'agit d'une projection subjective ou si l'on se trouve face à la manifestation réelle de la présence d'une autre dimension. Cette impression d'inquiétante étrangeté, généralement fugace et très vite refoulé, devient chez le créateur, un puissant moteur d'inspiration. Au lieu de se défier de telles impressions, il les cultive. Elle est à l'origine de l'œuvre ou bien elle en est un élément constitutif.

L'opération se poursuit et se diversifie dès que l'on s'approche au plus près de l'objet. Dans le détail de l'écorce, dans les fines anfractuosités, dans la corolle des fleurs du taillis se dévoilent de nouveaux horizons. L'objet initial est oublié au profit de mille petits objets parcellisés qui font vivre, sous les yeux de l'observateur avisé, un monde inconnu à découvrir et à explorer.

Dans un texte sur l'art du peintre, Léonard de Vinci insiste sur la nécessité pour l'artiste d'entraîner son imaginaire par des procédés singuliers : fixer longuement son attention sur les taches d'humidité d'un vieux mur ou suivre les transformations d'un nuage dans le ciel. Il ne tardera pas à y voir apparaître quantité de choses plus ou moins hétéroclites capables de venir nourrir sa créativité. Ernst Jünger propose un exercice quelque peu similaire à l'écrivain : qu'il se focalise assez longtemps sur un objet, qu'il en scrute avidement les détails et bientôt ne va pas manquer de s'opérer une dissociation favorisant le décollement vers une autre dimension de la réalité. Alfred Kubin s'inspire d'une méthode similaire pour la réalisation de ses dessins. Ainsi peut-il donner à voir dans ses œuvres une réalité commune et son dépassement fantastique à travers d'incessantes métamorphoses. Pessoa, pour sa part, relate dans *le livre de l'intranquillité*, sa curieuse propension à se focaliser sur l'infime. Bien qu'elle constitue un repli défensif pour échapper à l'insupportable relation à autrui, cette attitude n'en représente pas moins, chez lui, un formidable levier pour sa création. Tantôt il se perd dans les rehauts de dentelle de la robe d'une jeune fille pour éviter d'être troublé par sa trop proche présence, tantôt il éprouve un amour quelque peu surprenant pour son encrier afin d'éviter le contact avec ses collègues de bureau. À partir de ces observations, mais dans un autre contexte, son goût pour le détail lui permet

d'aller au-delà des apparences et d'atteindre à l'autre côté des choses. Ainsi, à force de regarder un tout petit nuage blanc perdu dans l'azur immense du ciel, il en vient à inverser le fond et la forme et à percevoir ce nuage comme une déchirure permettant à l'esprit capable de s'élever, d'entrevoir l'au-delà du monde. De sa défaillance relationnelle, Pessoa fait une ouverture créatrice. En construisant la concentration sur un point comme une méthode d'écriture, il accède à un état de transe créatrice qui lui permet s'éprouver de façon positive et apaisée. Le recours au détail est instauré en authentique action thérapeutique. On le voit, l'objet, lorsqu'il est soumis à un approche détaillée, perd son caractère commun et familier, pour ouvrir de nouvelles perspectives au créateur. En accédant à l'étrange, l'objet se dépasse lui-même et s'enrichit de dimensions susceptibles de susciter un renforcement de l'intérêt qui peut aller jusqu'à un attachement passionnel.

construire un objet de prédilection

Selon D. W. Winnicott, l'objet est à la foi *trouvé* et créé. Le nouveau-né découvre le sein de la mère comme une réalité sensorielle externe. Mais cet objet perçu est en exacte conformité avec le sein qu'il imagine. Cette conception de la créativité primaire est en exact écho avec la formule biblique du « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé ». Ainsi, pour être investi pulsionnellement, l'objet tel qu'il est rencontré dans le monde extérieur demande à être en accord avec une image interne. Cette image interne est constituée à la fois de souvenirs conscients et d'éléments oubliés relégués dans l'inconscient. Au fur et à mesure des événements, des rencontres et des circonstances opportunes, s'élabore un objet de plus en plus intensément et de plus en plus exclusivement investi.

En peinture, on remarque combien reviennent certains thèmes privilégiés ; Cézanne a peint une trentaine de tableaux consacrés à la montagne Sainte-Victoire. Sous des angles différents, à des heures du jour différentes, à des périodes de l'année différentes, il n'a cessé de tenir au bout de son pinceau cette éminence sublime, comme s'il tenait à en saisir la substance même. La Sainte-Victoire de-

vient peu à peu objet de centration de plus en plus présent et prégnant. Elle est aussi cependant l'occasion pour le peintre de faire évoluer son style et de mettre au travail les relations entre la forme et la couleur. Les lignes s'épurent, les masses colorées se radicalisent. Si le motif reste le même, la manière se métamorphose et va vers une maîtrise assumée de l'œuvre. En se fixant sur un objet externe déterminé, le créateur se donne les moyens d'une exploration approfondie, à partir des infimes variations qu'il sait percevoir et capter dans et par son art. Il tend asymptotiquement à l'épuisement de l'objet, tout en déplorant l'impossibilité réelle de cette tâche. À force de viser la même cible, le goût s'affermir en même temps qu'il s'affine. Au lieu d'être une fixation obsessionnelle, répétitive et sans aucune modification, la centration créatrice sur l'objet est en continuel changement et témoigne d'un constant perfectionnement. Plus la Sainte-Victoire réapparaît dans l'horizon de Cézanne, plus elle devient éclatante et plus elle se sublime. Les tableaux de ceux qui se sont risqués avant lui et après lui à peindre le même motif, pour réalistes qu'ils soient n'en demeurent pas moins fades et sans présence.

Transfigurée par Cézanne, la sainte Victoire, lorsqu'elle apparaît, au détour de la route, au visiteur venu à sa rencontre, acquiert une puissance magique indéniable. Sa Majesté et sa puissance sont décuplées par l'image interne des tableaux du maître. Le souvenir diffus des couleurs et des formes de la toile transforme en fascination la présence réelle de l'objet si longtemps admiré. Edmundo de Amicis a longtemps rêvé de Constantinople. Pour des raisons sûrement personnelles, cette ville l'attirait tout particulièrement. Puis, au fil de ses lectures, cette ville s'est enrichie de couleurs poétiques et de saveurs mythiques. Pour lui, Constantinople est devenue la cité légendaire par excellence, comme avait pu l'être, toutes choses égales par ailleurs, la Jérusalem des Croisés. Lorsqu'il s'embarque à Marseille en 1883, l'auteur n'a qu'une pensée en tête : réaliser son rêve. Penché à l'avant du bateau, il découvre au soleil levant son premier panorama de la ville.

« Voilà Constantinople ! Constantinople superbe, démesurée, sublime ! Gloire au Créateur et à l'homme ! Je n'avais pas rêvé une pareille beauté » (p. 15)

Sa vision est soutenue et éclairée par toutes les références littéraires qui l'habitent. Peut-être est-ce même ces images internes qui le préservent de ce qui aurait pu être la déconvenue du réel. Toujours est-il que l'émerveillement persiste et que de Amicis va de découverte en découverte au cours de ses explorations. Ses notes de voyage, ses réflexions et ses analyses lui fourniront la matière d'un volumineux ouvrage illustré qui témoigne d'une ferveur constamment renouvelée pour une cité qui continue à attiser les convoitises du visiteur curieux.

Dans *Le Pavillon d'Or*, Yukio Mishima décrit à peu près le même phénomène. Le héros, Mizoguchi, un jeune bonze, est en adoration devant un temple sacré du Japon traditionnel. Le Pavillon d'or lui paraît être le modèle suprême de la beauté et il en fait l'objet idéalisé de sa contemplation. Ce qui est particulièrement intéressant dans la description de Mishima, c'est le repérage quasi clinique des différentes phases du processus qui conduit à la construction interne de l'objet sublimé. Le lecteur s'identifie aisément au jeune initié et suit, pas à pas, la montée en puissance de sa fascination totale pour l'objet qui se détache peu à peu de sa matérialité, pour se transformer et venir fusionner avec les objets internes. Trois phases bien distinctes marquent cette évolution. Le héros passe de l'objet idéalisé à l'objet réel qui ne manque pas de le décevoir. Puis, en restituant à l'objet son étrangeté, il est en passe de le réinvestir dans sa pureté originelle et de le porter au pinacle de la beauté. L'objet sublimé trouve son origine dans le réenchantelement de l'objet déchu.

Le temple est d'abord connu et imaginé à partir des descriptions paternelles. Le père du jeune homme lui raconte ses visites au Pavillon d'Or, son émerveillement renouvelé, sa joie de le retrouver et le plaisir anticipé qu'il a en songeant qu'il va bientôt le lui faire connaître. Le Pavillon d'Or est d'abord relaté, et investi dans une rêverie plus ou moins exaltée, en fonction du besoin d'un recours réparateur des blessures du réel, d'un recours à l'imagination :

« Mon père, sans doute, ne m'avait jamais dit, du vrai Pavillon d'Or, que, par

exemple, il étincelât de mille dorures. Mais, à l'entendre, il n'existait nulle chose, au monde qui l'égalât en beauté ; et le pavillon d'Or qui se dessinait dans ma pensée à la seule vue des lettres, à la seule résonance du mot, avait quelque chose de fabuleux... » (p. 28)

Ensuite Mizoguchi est inscrit au temple comme novice. Le Pavillon d'Or perd insensiblement de sa magie, au fur et à mesure qu'il est fréquenté au quotidien. Les épreuves de la réalité tuent la beauté native de l'objet. Plus d'esthétisation lorsque l'objet investi est trop ancré dans la monotonie des tâches journalières. On ne voit plus la réalité désirée si elle est recouverte par la chape de la nécessité. Le contact du réel abrase la rêverie et amorce le désillusionnement. Il n'est plus à rêver quand il faut survivre. Le Pavillon d'Or est devenu non plus source d'exaltation, mais réalité dépressogène ayant perdu couleur et saveur.

« [...] ce n'était rien de plus qu'une vieille, insignifiante construction noirâtre à deux étages ; même le phénix semblait n'être qu'un corbeau posé à la pointe du toit. » (Ibid. p. 58)

Enfin surgit la troisième étape qui va instaurer la représentation de l'objet hors de l'atteinte de la réalité dépréciatrice et l'érige en sublimation. L'image, le mot et la chose se condensent en une réalité nouvelle, totalement internalisée et qui échappe aussi bien aux contraintes de la spatialité qu'à celles de la temporalité. En tant que figure sublimée, le Pavillon d'Or devient une ressource interne pour Mizoguchi, figure qui dépasse en rayonnement et intensité toutes les autres. On pourrait risquer ici la comparaison avec la Sainte Victoire de Cézanne. La figure sublimée est un recours permanent pour le créateur, capable de l'inspirer et de renouveler sa créativité, pour autant qu'elle ne devienne pas une hantise génératrice de dysfonctionnements internes. Voici comment Mishima décrypte ce troisième temps fondateur du sublime en tant que tel :

« De retour à Yasuoka, je sentis, jour après jour, ressusciter en mon cœur la beauté de ce Pavillon d'Or qui m'avait pourtant si cruellement déçu. À la fin, il fut plus merveilleux encore que celui dont j'avais primitivement rêvé. En quoi l'était-il ? J'eusse été incapable de le dire ; mais tout se passait comme si la vision si longtemps nourrie en moi pût désormais, avec les retouches de la réalité, donner à son tour une impulsion nouvelle à mes rêves. » (Ibid. p. 64)

La première phase, celle de l'illusionnement, reste instable et précaire. Tant que l'objet n'a pas été soumis à *l'épreuve de réalité*, il ne peut prétendre à un statut durable. Il demeure dépendant des aléas et peut perdre d'un seul coup tout ce qui l'avait rendu attrayant et digne de considération. La confrontation au réel permet le désillusionnement voire la désidéalisaiton de l'objet. Se désillusionner consiste à se détourner d'un objet qui a perdu sa valeur psychique et qui a été ravalé au rang de la banalité. Par contre, la désidéalisaiton s'accompagne d'un mouvement dépressif profond. Le sujet perd toute confiance en l'objet, quel qu'il soit. Plus rien ne vaut, puisque l'objet d'élection a failli. L'enthousiasme initial se perd dans la morosité grise du quotidien. L'important à ce niveau, est que le sujet conserve *sa capacité à s'illusionner*. C'est cette capacité qui offre au sujet la possibilité de dépasser les périodes de doute et de dessaisissement du réel. Elle est ancrée au plus profond du soi et représente sa façon de réagir aux événements du monde. L'objet s'enrichit du passage à vide qui l'a fait désinvestir tout un temps. Détaché de ses qualités superfétatoires, l'objet devient un réel enjeu pulsionnel et il accède à la sublimation. Rien ne peut plus l'atteindre dans sa fonction d'exaltation émotionnelle pour le sujet, l'intérêt qui lui est porté est entretenu par sa seule évocation et il est sans cesse renouvelé par la variété infinie de ses contextualisations. À chaque rencontre, l'objet sublimé se revêt de qualités sensorielles et cognitives qui étaient restées jusque-là insoupçonnées. Il se décline aussi bien sous la forme d'une sculpture, d'un tableau, d'un paysage, d'un monument ou d'une cité toute entière. À ce titre, il devient une source et une ressource créatrice inépuisable. Ayant subi le choc de la confrontation spatio-temporelle, l'objet désincarné

prend corps et déchoit de son idéalité. Il n'est plus créateur d'émotion, puisqu'il est englué dans les choses et s'est recouvert de la grisaille du quotidien. C'est l'appropriation subjective de son étrangeté qui lui redonne vie et couleur. C'est parce que l'objet s'ancre dans un lien inconscient qu'il parvient à être sublimable. La montagne Sainte-Victoire, la ville éternelle de Constantinople, le Pavillon d'Or sont devenus pour chacun des créateurs évoqués, comme la Joconde pour Léonard de Vinci, une matrice signifiante redoublant à l'infini l'image bénéfique de l'objet primaire.

DE L'ÉTRANGE AU RÉEL

L'étrange est le passage obligé pour revenir au réel. En fait, la déstabilisation psychique engendrée par l'inquiétante étrangeté, même si elle est de nature créatrice, ne saurait être durable. Prolongée, elle risque d'entraîner des effets de déréalisation pathogènes. Retrouver le réel, après le saisissement créateur s'avère une nécessité régénératrice. Cependant le réel dont il est ici question n'est pas la réalité immédiate des premières impressions sensorielles. Le réel second est une véritable création, une construction nouvelle dans la mesure où il a conservé les traces de son passage par l'étrange. Le réel réintégré s'est enrichi d'une dimension onirique qui porte la marque de celui qui l'a vécu. Ainsi, les nymphéas de Monet sont bien des nymphéas, mais ils sont d'une réalité traversée par les rêves du peintre. Ils suscitent une émotion singulière chez le spectateur, parce qu'ils sont transfigurés. La vision concrète des nymphéas concrets, ceux même qui ont inspiré Monet à Giverny, ne nous parlent qu'en référence aux tableaux, en mesurant l'écart qui sépare l'image perçue de l'image recréée sur la toile. Les objets de peinture sont plus réels que les simples objets de perception : ils portent en eux, comme miraculeusement suspendues, les marques signifiantes d'une présence subjective. Mais cela ne suffit pas pour engendrer une véritable émotion esthétique. Le sublime apparaît seulement à partir du moment où nous ressen-

tons profondément que les nymphéas représentés par le peintre disent, au-delà du concret de la perception initiale, au-delà de sa sensibilité propre, quelque chose du réel propre de l'objet. Monet a réussi, à force de se pencher sur son objet de prédilection, à force d'en triturer tous les éléments sur sa toile, à force d'en épuiser le contexte, les formes et les couleurs, à en saisir l'intense présence, la présence pure, en la dégageant de sa simple configuration spatio-temporelle. Les nymphéas, il faut les avoir observés de loin, de près, il faut les avoir isolés dans son champ perceptif, les avoir détachés de leur lieu d'apparition factuelle, pour les présenter dans le tableau tels qu'ils sont réellement, c'est-à-dire tels que la sensibilité propre de l'artiste les a étrangéifiés avant de pouvoir les saisir pour eux-mêmes dans leur mode d'apparaître.

Ainsi peut-on dégager trois niveaux de figuration de l'objet pictural. Le premier niveau est relatif à la sensation première. Le peintre retranscrit sur la toile ce qu'il voit, directement et fidèlement. L'effet est tel que le spectateur croit avoir à faire à la réalité concrète de l'objet. Limitation est si troublante que l'œil s'y trompe. Il n'est plus possible de savoir si la mouche posée sur la fleur est une véritable mouche ou une fantaisie de l'artiste. Ce n'est pas un hasard si les tableaux de ce style concret servaient de modèles aux créateurs de tissus imprimés qui en reproduisaient les motifs. Car ces fleurs-là devaient pouvoir accompagner le quotidien et porter l'éphémère de la mode.

Le second niveau est celui de la vision onirique de l'objet. Le peintre traduit sa vision propre de l'objet en la situant précisément dans son inquiétante étrangeté. L'objet perçu est restitué dans sa vérité sensorielle, mais il est dans l'écart, dans le décalage avec le contexte, ou bien il se donne dans une matière qui n'est pas la sienne, une matière incongrue. Chez Magritte par exemple l'instrument de musique est fait de nuages, la femme de chair a des seins de marbre poli ou alors la pipe peinte perd sa désignation même. Dans ce fameux tableau que le peintre intitule « Ceci n'est pas une pipe », alors qu'il en représente manifestement une, le spectateur est d'abord décontenancé, puis troublé dans ses certitudes empiriques. Son monde vacille : si ce n'est pas une pipe, c'est quoi ? Un serpent, un

casse-tête ou tout autre chose... À ce rythme-là, la folie n'est pas loin. Quand le principe d'identité est mis à mal, ce sont tous les messages des sens qui se troublent et se confondent. Il faut un certain temps à celui qui découvre l'œuvre pour prendre du recul et lire un message rationnel dans les mots du tableau. Ceci n'est effectivement pas une pipe puisque ceci est l'image peinte d'une pipe. L'image n'est pas la chose. La pipe est un concept que telle ou telle pipe concrète ne peut circonscrire à elle seule. Au troisième niveau, l'objet pictural se détache à la fois du sensoriel, du représentatif et de l'onirique. Il devient réel de n'être que lui-même, porté à sa nudité extrême par celui qui l'investit au point de s'oublier en lui, de fondre sa subjectivité dans le constant souci de rendre compte dans sa création de l'être-soi de la chose qui le hante. Le peintre, dans un élan qui se veut total, tend à saisir la réalité ultime du motif qu'il s'est choisi, ou plutôt du motif qui s'est imposé à lui. À propos d'un célèbre tableau japonais de Mushi, Henri Maldiney traduit remarquablement la nature de ce processus :

« La présence une et unique que constituent ces six kakis apparaît sans support, sans racine, à l'avancée du vide duquel elle émane et qu'en même temps elle ouvre. Le tableau est d'une évidence à laquelle on ne peut se soustraire, une évidence qui n'est en reste de rien. » (p. 80)

Pris dans une telle acception, l'objet sort du cadre, il s'absolutise. Le fruit d'origine disparaît pour n'être plus qu'un souvenir. Il est amené à être autre chose, plus que lui-même, transfiguré par le pinceau du peintre. Entre l'image perceptive et l'objet peint s'engage un dialogue muet qui s'accomplit inconsciemment chez le spectateur. Ces fruits posés là, en dehors de toute nécessité d'existence, dans un premier temps, le dérangent. À quoi servent-ils ? Pourquoi sont-ils livrés de façon si brutale au regard ? Puis dans un temps second, leur présence s'étant peu à peu imposée, leur fixité et leur intangibilité s'étant au final révélées, ces Kakis de Mushi transportent celui qui a pris peine à les voir et à les comprendre. Ils sont devenus l'objet pictural dans son existence même et n'ont plus rien à prouver

pour être ce qu'ils sont réellement.

L'objet créé est un objet de fascination pour celui qui le découvre, à la mesure de l'investissement dont il a fait preuve pour le créateur. Ce qui fait la différence avec un objet d'intérêt ordinaire est que, à chaque occasion, à chaque nouvelle rencontre de l'œuvre, l'attrait fascinant se renouvelle, intact, avec la fraîcheur et la surprise de la première fois. Et ce retour de la virginité du premier regard repose, paradoxalement, sur la découverte d'un élément, d'un aspect qui avait auparavant échappé. Toujours semblable et toujours dissemblable, l'objet créé tire sa puissance de ce qui a été déposé en lui, consciemment et surtout inconsciemment, par celui qui en assure l'engendrement.

L'auteur a déposé une part impalpable de lui-même dans l'œuvre qui, du coup, est habitée par cette invisible présence. Ceci est aussi vrai pour la littérature que pour la peinture et la sculpture, même si l'œuvre littéraire ne se donne pas dans son immédiateté sensible, mais dans un déroulement temporel progressif. La matière des mots est travaillée, ciselée, construite comme le sont les couleurs, les formes et les volumes. Dans toutes les situations, l'œuvre naît de cette improbable liaison entre une psyché et une matière. D'objet usuel, l'œuvre se transfigure en objet magique pour qui a su en découvrir et en apprécier le message déposé dans l'épaisseur des signes. La nouvelle d'Henry James *L'image dans le tapis* est une métaphore de l'œuvre : au-delà du visible et du manifeste, il y a une présence dans l'objet qui le dépasse, quelque chose d'indéfinissable, comme un charme qui trouble et qui envoûte. On a beau contempler, scruter, analyser l'objet, la substance qui le constitue en propre reste irrémédiablement de l'ordre du secret. Comprendre la genèse d'une œuvre, en avoir décrypté le sens, en avoir déchiffré la composition ne permet et en rien d'en épuiser la nature. Au contraire, l'ensemble de ces démarches renforce le mystère de l'œuvre, en en soulignant la puissance ineffable. L'unité de l'ensemble ressurgit, au bout du compte, dans son émergence totale et l'analyste ne peut que rester muet face à un tel saisissement.

L'OBJET DE HANTISE

Lorsque les tensions internes s'accroissent, lorsque la conflictualité psychique atteint au paroxysme, l'objet de convoitise se transforme en objet de hantise. Ce qui est désiré n'est plus source de plaisir, mais vecteur d'obnubilation. Il n'est plus possible de s'en déprendre et la totalité du champ de conscience est envahi, jusqu'à la démesure.

Jorge Luis Borges donne une illustration frappante du phénomène dans l'un de ses célèbres contes. L'histoire est ramassée dans un court récit fictionnel, mais la trame est entièrement autobiographique. *Le Zahir* qui est le titre de ce conte est aussi le nom que donne l'auteur à l'objet de hasard qui s'empare un jour de lui et ne le lâche plus. Toutes les tentatives qu'il met en œuvre pour s'en défaire échouent et il sombre dans une sorte de délire mystique dont seule l'écriture parvient, au final, à le délivrer. Construire l'objet de hantise en objet esthétique est le processus à valeur thérapeutique par lequel le sujet se libère. L'objet qui s'empare de l'esprit de Borges est une simple pièce de monnaie argentine, une petite pièce ordinaire, qui va, pour lui, prendre une dimension extraordinaire. Pour étonnante que paraisse la chose, elle n'en a pas moins une explication rationnelle. C'est juste après un choc traumatique que survient la hantise : la mort tragique d'une célèbre actrice que Borges a éperdument aimée, Théodelina Villar. Bouleversé par le visage de la belle sur son lit de mort, Borges erre dans les rues de Buenos Aires et entre pour se ressaisir dans le premier café qu'il trouve. Il est deux heures du matin et il y a encore quelques joueurs de cartes installés dans un coin. Il reprend ses esprits. D'emblée, il est frappé par le contraste entre ce misérable lieu et le luxe de la demeure de Théodelina qu'il a quittée quelques instants auparavant, et une véritable cristallisation s'opère en lui. C'est au moment où il ramasse sa monnaie sur le comptoir, qu'il tombe en arrêt devant une petite pièce de vingt centimes rayée sur son revers par deux traits faits vraisemblablement avec la pointe d'un couteau. Trop tard pour faire marche arrière, le Zahir s'est

emparé de lui, ou pour le dire autrement, le regard porté sur un infime objet a suffi pour amorcer un processus d'ensorcellement. À partir de là, il va chercher à échapper à l'inférieur mécanisme, mais en vain. Le seul répit qu'il va finir par découvrir est la mise à distance par le recours au récit de son aventure.

Borges fournit tous les éléments pour comprendre le processus. Le choc traumatique, la perte de l'objet et le désespoir interne. Le sujet a l'impression de sombrer, comme s'il était entraîné inexorablement par l'objet mort. Il a besoin de se raccrocher à tout prix à *quelque chose*, quelque chose c'est-à-dire à un objet bien réel, un existant capable, d'une façon ou d'une autre, de devenir un support au désir. S'opère alors un déplacement projectif de l'objet interne sur un objet externe.

Le problème, dans le cas de la hantise, est que la projection se réalise, non sur une personne de substitution, mais sur une chose matérielle. La fixation de l'investissement sur cet objet est une défense contre la souffrance de la perte. Pour éviter le deuil, cheminement long et difficile, il s'avère plus aisé de s'éprendre d'un *ersatz*. Là encore, la sagacité de Borges met en évidence une voie de dégagement possible, du côté de la création artistique.

Fanatisé par sa pièce, Borges aurait pu devenir un numismate invétéré et prendre cette pièce pour la première unité d'une collection. Il aurait pu se lancer à corps perdu dans une quête sans fin de la pièce idéale, chaque nouvelle trouvaille suffisant pour un temps, à le combler et à apaiser le manque. Le collectionneur impénitent se protège des souffrances identitaires. Borges aurait pu, s'il avait suivi une autre voie que la sienne, devenir aussi un adorateur de la pièce et fonder la secte des Monétaires. En idolisant l'objet, le sectateur se transforme en gardien du temple qui fixe l'éternité de l'objet pour échapper à toute temporalité.

Enfin l'auteur aurait pu métamorphoser le Zahir en objet *fétiche*. En pervertissant le rapport à l'objet, la pulsion s'enferme dans une mise en scène immuable à valeur conjuratoire et défensive. La pièce serait alors transformée en parure dérisoire destinée à soumettre et à focaliser l'autre dans la relation sexuelle.

Borges choisit une manière différente pour exorciser la hantise. Il la métamor-

phose en Zahir et en fait un objet merveilleux à la façon de la lampe d'Aladin. Il se débarrasse, dans un premier temps, de la pièce et cherche à faire quelque chose avec la seule *idée* de la pièce. Cette idée continue à perturber son sommeil et à submerger ses pensées, mais il lui est déjà loisible de le décliner sous toutes ses formes et d'en faire un objet de contemplation. La monnaie se dégage de sa gangue matérielle pour devenir fabuleuse et renvoyer à tous les mythes où elle apparaît :

« Je pensai qu'il n'y a point de pièce de monnaie qui ne soit un symbole de celles qui sans fin resplendissent dans l'histoire et la fable. Je pensai à l'obole de Caron; à l'obole que demande Bélisaire; aux trente deniers de Judas; aux drachmes de la courtisane Laïs; à la pièce ancienne qu'offrit l'un des Dormants d'Ephèse; aux claires pièces de monnaie du sorcier des *Mille et Une Nuits*; au denier inépuisable d'Isaac Lequedem; aux soixante mille pièces d'argent une pour chaque vers d'une épopée, que Firdûsi restitua au roi parce qu'elles n'étaient pas en or; à l'once d'or que fit clouer Achab sur le mât; au florin irréversible de Léopold Bloom; au louis dont l'effigie trahit, près de Varennes, Louis XVI en fuite. » (p. 135)

Déjà la pièce commune n'est plus et Borges livre à sa place l'un des sublimes inventaires dont il a le secret. Les mots remplacent la chose et leur magie commence à agir, transmutant le vil métal en objet littéraire précieux. Après la symbolique de la monnaie, Borges en vient à ériger le Zahir en objet total, tout en maintenant son caractère infime. De l'opposition entre la force ultime de l'attachement et le caractère ténu et minimal de la chose matérielle qui l'induit, il sait faire naître de cette rencontre une intensité évocatrice telle qu'elle ouvre au dépassement de la fixation obsédante et au plaisir de l'objet esthétique :

« À Guzarat, à la fin du XVIII^e siècle, un tigre fut Zahir; à Java, un aveugle de la mosquée de Sura Karta, que lapidèrent les fidèles; en Perse, un astrolabe que Nadir Shah fit jeter au fond de la mer; dans les prisons du Mahdi, vers 1892, une

petite boussole que Rudolf Carl Von Slatin toucha, enveloppée dans un lambeau de turban ; à la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, une veine dans le marbre de l'un des mille deux cents piliers ; au ghetto de Tétouan, le fond d'un puits. » (p. 131)

La féerie de l'objet demeure, au-delà de la diversité des incarnations terrestres. Borges réussit sa *déprise*, en créant la *surprise* d'associations insolites qui inquiètent autant qu'elles ravissent l'esprit. En écrivant ces pages, en se perdant dans l'ivresse d'accumulations de choses, de noms propres et de lieux improbables, il recrée un monde qui le console du monde, il ourdit un microcosme à la hauteur de ses espérances perdues. L'écriture du conte lui permet, un temps, de panser ses plaies narcissiques, d'échapper à la dépersonnalisation. En réalisant une œuvre, il va au-delà des affres de l'existence et laisse la trace ineffaçable d'un fantôme qui s'appelle Borges. Les figures de l'objet qui viennent d'être évoquées sont diverses et singulières. Elles relèvent toutes, néanmoins, du registre de l'esthétique. Qu'il s'agisse de l'objet fabuleux, de l'objet extraordinaire ou de l'objet aux multiples facettes, ils se situent, chacun à leur manière, dans l'entre-deux qui sépare, distingue et unit à la fois le processus d'idéalisation et le processus de sublimation. Chacun de ces objets nous parle de la souffrance du manque et de l'ineffable consolation de l'illusionnement. Rencontrer l'objet ou le créer ouvre au pouvoir de la substitution. Le créateur réenchante le monde en le mettant à sa mesure et en le plaçant sous ses propres couleurs. L'objet ainsi construit et reconstruit, qu'il se donne à nous sous les traits d'un tableau, d'un livre, d'une sculpture ou de toute autre forme esthétique, devient l'horizon de tous les possibles. Plus de limites, plus de bornes à l'expression, puisque l'exaltation qu'engendre la découverte de tels objets, capable de lever les craintes et les inhibitions, appelle au dépassement de soi dans la recherche du sublimable.

RÉSUMÉ

La résilience est un concept défini dans un premier temps en physique, elle est la capacité d'un matériau à résister à un choc ou à retrouver sa forme d'origine après une déformation. Elle fut par la suite grandement interrogée en psychologie pour définir la capacité d'un individu à résister à un traumatisme ou à le surmonter. Le traumatisme est une douleur physique ou psychique violente qui se manifeste sur le long terme. Ainsi, comment l'individu peut-il pallier son traumatisme ?

C'est notamment après l'observation de groupes d'enfants dans les années 1950-1960 par des psychologues reconnus que les facteurs de résilience sont précisés. Ils relèvent notamment de facteurs internes propres à l'individu, celle-ci survient donc de l'intérieur. Mais alors, comment « guérir » sans ces facteurs primordiaux ? La psychologie et la psychanalyse utilisent le langage pour symboliser le traumatisme, l'extériorisation permet donc une meilleure compréhension des maux, et c'est avec cette compréhension que le patient peut surmonter sa souffrance. Le langage est une forme de symbolisation, mais d'autres formes se manifestent, la gestuelle, l'écriture, la représentation picturale. En quoi le processus créatif peut-il contribuer à la résilience d'un individu ? Ces symbolisations deviennent alors des outils supplémentaires qui permettent de soutenir le patient vers la voie de la guérison. L'action d'extérioriser se manifeste également au travers du groupe par des rituels primitifs, que sont les costumes, les masques, les danses. Dans nos sociétés modernes, elles se manifestent principalement par l'acte de commémoration, et notamment au travers des monuments. Ce besoin de matérialiser apparaît donc comme une manifestation primordiale pour la bonne compréhension de son traumatisme. On a besoin de matérialiser pour extraire, extérioriser ses maux. Quel peut-être alors le rôle du designer ? À la fois médiateur, inventeur de stimulus, créateur d'objets compagnons, il s'intègre entre le soignant et le soigné, et permet au patient de se réapproprier ses maux pour mieux les pallier.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- Ball, Pamela J., *Le grand dictionnaire des rêves et leurs interprétations*, éditions Contre dire, 2005, ISBN 2923351029.
- Bloch, Muriel, *Le shmat doudou*, syros, 2009, ISBN 9782748507966.
- Cyrułnik, Boris, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999, ISBN 978-2738111258.
- Fréger, Charles, *Wilder Mann ou la figure du sauvage*, 2012, ISBN 978-2-87811-386-0.
- Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, éditions Payot, 1915, ISBN 978-2-228-90612-8.
- Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, éditions Payot, 1913, ISBN 2-228-89407-9
- Hemingway, Ernest, *Le vieil homme et la mer*, éditions Gallimard, 1951.
- Labro, Philippe, *La traversée*, éditions Gallimard, 1996, ISBN 2-07-040407-2.
- Moore, Alan, *Watchmen*, DC Comics, septembre 1986, octobre 1987, ISBN-13 : 978-0930289232.
- Morris, William, *L'art et l'artisanat*, éditions Payot & Rivages, 1891, ISBN 978-2-7436-2235-0.
- Rahimi, Atiq, *Syngué Sabour, pierre de patience*, P.O.L., 2008, ISBN 2846822778.
- Ricot, Jacques, *L'éthique du soin ultime*, presse de l'EHESP, 2010, ISBN 978-2-8109-0014-5.
- Soued, Albert, *Vos rêves et leurs symboles*, éditions Grancher, 2003, ISBN 9 782 733 908 372
- Strack, Philippe, *Impression d'ailleurs*, L'aube, 2012, ISBN 978-2-8159-0517-6
- Sudjic, Deyan, *Le langage des objets*, Pyramid, 2009, ISBN 978-2-35017-261-3.
- Tisseron, Serge, *La résilience*, PUF, 2007, ISBN 978-2-13-058660-9.
- Tisseron, Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Aubier, 1999, ISBN 2-7007-2407-0.
- Winicott, Donald W., *Les objets transitionnels*, éditions Payot & Rivages, 1951, ISBN 978-2-228-90542-8.
- Zweig, Stefan, *Le joueur d'échecs*, éditions stock, 1943, ISBN 978-2-234-05214-7

CATALOGUES, REVUES, ARTICLES

- Arman l'exposition, Éditions du Centre Pompidou, 2010, ISBN 978-2-84426-496-1.
- Andrès, Roxanne, *Transmission tissulaire, le projet Panzer autrement*, Pôle des technologies médicales, 2006, ISBN-13 978-295270-5608.
- Bert, Claudie, *La résilience un concept utile ?* Sciences humaines hors série numéro 45 L'enfant, Juin-juillet-août 2004, p.40-41.
- *Chefs-d'œuvres du musée du quai Branly; Masques*, 2008, ISBN, 978-2-35744-020-3.
- *La folie de l'art brut*, Le Monde, argent et patrimoine, mensuel, 14 Mai 2013.
- *L'enjeu des objets de l'art de jouer, la fonction poétique à l'œuvre dans la construction de la personne*, Art et thérapie, numéro 114/115, octobre 2013.
- Musée du quai Branly : le temps du rêve peintures des aborigènes du désert australien*, Musée du quai Branly, 2008, ISBN 978-2-9515401-2-5.
- TDC, les métamorphoses, janvier 2003, p.6-11, ISBN 0395-6601.

DOCUMENTAIRES, ÉMISSIONS

- *Design, les lampes Akari*, France, 2003, 26 min.
- *J'irai dormir chez l'homme qui brûle*, France, 84 min, diffusion le 4 janvier 2014 20 h 40.
- *Le cerveau et ses automatismes (1/2) la magie de l'inconscient*, Allemagne, 2011, 44 min, diffusion jeudi 22 août 2013 à 22 h 35.
- *Le cerveau et ses automatismes (2/2) le pouvoir de l'inconscient*, Allemagne, 2011, 44 min, diffusion samedi 7 septembre 2013 à 11 h 30.
- Nelson Mandela, le réconciliateur*, États-Unis, 1999, 112 min, vendredi 6 décembre 2013 à 20 h 50.
- Philosophie, Métamorphose*, France, 2012, 26 min, diffusion 15 décembre 2013 à 13 h;
- Pizza à Auschwitz*, Israël, 2008, 65 min, diffusion mardi 6 avril 2010 à 3 h.
- Super Héros : l'éternel combat (1/3)*, États-Unis, France, 2013, 53 min, samedi 1 février 2014 à 22 h 35.

FILMS

- Chadwick, Justin, *Mandela : un long chemin vers la liberté*, 2013.
Daldry, Stephen, *The hours*, 2003.
Ford, Tom, *A single man*, 2010.
Haggis, Paul, *Collision*, 2005.
Haneke, Michael, *Le ruban blanc*, 2009.
Hillcoat, John, *La route*, 2009.
Hooper, Tom, *Le discours d'un roi*, 2011.
Mc Queen, Steve, *12 years a slave*, 2014.
— Polanski, Ronan, *Le pianiste*, 2002.
Snyder, Zack, *Watchmen*, 2009.

EXPOSITIONS

- Arman, l'exposition*, Centre Pompidou, Paris, 2010.
Hey ! part 2, modern art & pop culture, La halle Saint Pierre, Paris,
25 janvier – 23 août 2013.
— *Les Nymphéas de Claude Monet*, exposition permanente, Musée de l'Orangerie,
Paris.
Musée du quai Branly : le Temps du Rêve, peintures des Aborigènes de désert australien,
domaine de Sédières, Clergoux, Corrèze, 16 juin – 21 septembre 2008.

SITES INTERNET

arte.tv
franceculture.fr
psychologies.com
robohand.net
wikipedia.fr

ICONOGRAPHIE

- p.12 : www.fmglobal.com
p. 28, 86, 87 : www.droog.com
p. 29, 30 : www.feliperibon.com
p. 34, 35 : www.mathieulehanneur.fr
p. 37, 39 : www.hallesaintpierre.org
p. 41, 43 : www.quaibranly.fr
p. 49, 50 : www.charlesfreger.com
p. 53 : www.quaibranly.fr
p. 55 : www.bonnepioche.fr
p. 61, 62 : www.vitra.com
p. 61, 65 : biano.is, www.galeriekreo.fr
p. 78, 79 : panserautrement.com
p. 80, 81 : www.bertjanpot.nl
p. 84 : www.ateliermendini.it
p. 85 : www.maartenbaas.com
p. 88, 89 : www.studioswine.com
p. 90 : robohand.net
p. 90, 91 : www.jeanbaptistefastrez.com
p. 96 : www.designboom.com

REMERCIEMENTS

Merci

À Sophie, Jeanne, Antonio,

Julien Borie, Sophie Devaud-Judas,

Élisabeth Charvet, Didier Voisin, Cyril Nicolas, Laurence Pache, Catherine Pradeau,
Ann Pham ngoc cuong,

Anne-Gaëlle Burban, Jean-Pierre Alcouffe,

Le groupe Antalis,

Matthieu Mawlanazada, Alexis André, Baptiste Bodet, Lucie Bonne, Élise Noël,
Marie Casaÿs, Nathan Loyrette, ainsi qu'à mes camarades de classe,

Martin Déplanque, Thibaud Cadet, Marion Puard, Pierre Mercier, Louis Bouchiat,

et Sergi.

Conception graphique : Jean-Baptiste De Azevedo.

Fontes : Hoefler text et Didot.

Papier : Olin natural white 80 g.

Couverture : Toile reliure Ténèbres, Carton gris 2 mm.

Réalisé dans le cadre du mémoire de recherche en design,
Cité scolaire Raymond Loewy, La Souterraine, 2014.

Imprimé en France par Graphi-color.

Achevé d'imprimé en Avril 2014.

