

Le maternel et la phobie, l'araignée et l'œuvre de Louise Bourgeois

Catherine Gompel, 2019

En guise d'introduction, voici quelques propos tenus par deux artistes. Les premiers sont issus des entretiens entre Louise Bourgeois et le critique d'art Xavier Girard¹ :

« *En réalité, je vivais dans la peur... Quand je travaille, je suis moins vulnérable, j'ai moins peur* ».

Les seconds sont tenus par une analysante, dans les premiers temps de sa cure :

« *J'ai peur de la magie noire de ma mère, des serpents, des araignées, des souris, je n'ose pas sortir, je n'ose pas mettre de robe* ».

Louise Bourgeois, née à Paris en 1911 et décédée à New York en 2010, est devenue, la quarantaine passée, une sculptrice et plasticienne de renommée mondiale.

L'artiste peintre, que nous nommerons Leila, est *street artist* et portraitiste. Elle accomplit son destin d'artiste depuis peu et connaît un début de notoriété.

Pour joindre le regard à leurs paroles, imaginons un paquebot de titane, immobile, amarré sur la terre ferme, scintillant sous le soleil blanc de l'hiver.

A côté de lui coule une rivière aux remous puissants, le Nervion.

Entre l'eau et l'édifice, trône sur ses pattes en acier noir, une monumentale araignée, haute de neuf mètres. Sous son ventre de bronze, un sac suspendu, rempli de dix œufs en marbre blanc.

Nous sommes sur l'esplanade du musée Guggenheim de Bilbao, au pied de « Maman », l'œuvre de Louise Bourgeois.

En 2018, le musée d'art moderne de Tel Aviv expose les œuvres troublantes de Louise Bourgeois sur le thème de la relation à la Mère. Dans l'une des salles, l'installation, appelée Twosome, occupe l'espace... Un grincement lugubre fracture le silence ; deux cylindres métalliques noirs, à l'intérieur tapissé de rouge, glissent l'un dans l'autre sur un rail tel le lien indéfectible entre la mère et l'enfant. A quelques pas, d'un couple d'araignées noires s'entremêlent.

On ne sort pas indemne de la contemplation des œuvres de Louise Bourgeois, exploration intense du champ émotionnel.

Voici ce qu'elle en dit :

« *Je ne cherche pas l'image, ce n'est pas de l'ordre de la pensée, c'est une émotion que je veux recréer, celle de vouloir, de donner et de détruire* ».

Pour déployer l'articulation entre la créativité artistique et la construction phobique, nous tenterons, d'une part, de cerner comment l'aranéide prédatrice invertébrée arthropode nommée « Maman » de Louise Bourgeois est intervenue dans sa relation au Maternel et d'autre part, comment, la Street Artist a traité sa dimension phobique dans le processus de l'analyse pour accéder à la création.

Pour ces deux femmes, la peur fut au fondement de leur rapport au monde et par leur rencontre avec la psychanalyse, elles se sont confrontées à l'angoisse embusquée à l'arrière-plan de ces peurs.

Louise Bourgeois fit une analyse à New York avec Leonard Löwenfeld de 1952 à 1985 et Leila, dont le talent se manifeste dès l'âge de trois ans, accèdera, après des années d'analyse, à une notoriété au-delà de nos frontières, exposant des visages, figures de son questionnement intime sur des toiles monumentales.

¹ Xavier Girard, Louise Bourgeois, face à face, récit. Seuil, 2016

La sublimation

En 1905, Freud ébauche une théorie de la sublimation pour rendre compte du processus de création chez l'humain, qu'elle soit littéraire, artistique ou intellectuelle².

Distincte des différents destins des pulsions, la sublimation concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige vers un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle, tout en tirant sa force de la pulsion sexuelle, mais portée sur un objet socialement valorisé.

Il advient alors une transformation et une satisfaction de la pulsion sexuelle en dehors du sexuel, hors du chemin qu'empruntent les pulsions, et dont la libération immédiate serait condamnée. Freud la détache radicalement de la complaisance vicieuse pour soi-même dans la perversion et du processus de refoulement qui empêcherait son développement.

Cet accomplissement implique pour le sujet de renoncer au premier objet sexuel et à la première motion agressive, afin d'accéder au dépassement, qui aboutira en son temps, le cas échéant, à l'œuvre d'art (Freud, La disparition du complexe d'Œdipe, 1923)

Dans le texte « *Pour introduire le narcissisme* », Freud fait clairement la distinction entre la formation de l'idéal qui concerne l'objet et la sublimation qui concerne la pulsion.

« *La sublimation représente l'issue qui permet de satisfaire à ces exigences, celles du Moi, sans amener le refoulement* ».

Le moteur de la sublimation est original, particulier et son destin s'accomplit par la dernière étape du processus qui est de rendre le produit public. L'œuvre artistique participe à la *kulturarbeit*, la tâche civilisatrice chère à Freud, qui considère que l'art est la voie royale de la sublimation³.

Lacan en parlera dans les termes suivants en 1955 : « C'est une tâche civilisatrice de la sorte de l'assèchement du Zuydersee. »

Soulignons que Freud, entouré à Vienne d'artistes tels que Egon Schiele, Kokoshka, et Klimt, a montré peu d'intérêt pour leurs œuvres bien qu'elles évoquaient de grandes questions comme la sexualité et la mort. Rares sont les textes dans lesquels Freud s'appuie sur une œuvre d'art, citons : *L'homme Moïse, la tête de Méduse et un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci...*

Cependant il reconnaît que l'art est de l'ordre de la sublimation par excellence. L'œuvre d'art n'est ni un rêve, ni un fantasme mais une réponse à la frustration originelle des pulsions dont le refoulement conduit à la névrose. L'homme sera malade de ses symptômes alors que l'artiste retrouve par le recours à l'imaginaire, le chemin de la réalité par la concrétude de l'œuvre.

Lorsque l'œuvre parvient au public, l'artiste sort de l'espace narcissique et rejoint le monde. La pulsion moralement condamnable est alors publiquement valorisée.

Pour Lacan, la sublimation se situe dans la grande et essentielle question du rapport au Réel. Elle permet un rapprochement symbolique du Réel au moyen de l'Imaginaire, au-delà du petit autre. C'est un processus d'investissement et de production de signifiants. C'est « *La forme même dans laquelle se coule le désir... ce quelque chose par quoi [...] Peuvent s'équivaloir le désir et la lettre... où s'instaure le travail créateur dans l'ordre du logos* »⁴.

En 1960, Lacan énonce sa formule la plus aboutie sur la sublimation, « *élève un objet à la dignité de la Chose* »⁵ Il y a élévation *symbolique* d'un objet *imaginaire* à la dignité de la *Chose réelle*.

Les trois registres RSI sont noués.

² S. Freud « Pour introduire le narcissisme » in La vie sexuelle, PUF, 1992, p.98, 99

³ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences*, Ed. Gallimard, Paris 1984, (GW 15, p. 86).

⁴ J. Lacan, Séminaire inédit sur Le désir et son interprétation

⁵ Baldine Saint Girons, « A quoi sert la sublimation ? », in Figures de la psychanalyse, 20025/2 (n°7), p.57 à 70)

La sublimation implique une double tension entre, d'une part le processus original de création et le phénomène d'adaptation sociale et d'autre part, la soumission à la métamorphose et à la volonté de savoir. La résolution de cette double tension est essentielle pour compléter le processus. Le parcours des deux artistes témoigne de cette tension et la dimension de l'adaptation sociale a constitué pour toutes les deux une épreuve ambivalente.

Au XX^{ième} siècle et en ce début du XXI^{ième} siècle, les arts plastiques sont fortement influencés par une intention de provocation poussée toujours plus loin mais aussi par une évolution radicalement mercantile du marché de l'art devenu un moyen d'investissement. Certains collectionneurs s'approprient des œuvres à des prix astronomiques pour les cacher ensuite dans un coffre-fort. Récemment, une œuvre de Banksy s'est autodétruite au moment précis de son adjudication en salle de vente. Ces audaces et la loi du marché ne sont sûrement pas sans effet sur le processus de sublimation. On peut se poser la question suivante : la récupération de l'art comme placement financier affecte-t-elle la créativité des artistes ? Pour Louise Bourgeois comme pour Leila, ce ne fut psychologiquement pas de tout repos d'entrer sur le marché de l'art et d'y rencontrer sa férocité. La compétitivité des artistes masculins en vogue à Paris, freina considérablement l'accès à la célébrité pour Louise Bourgeois. C'est à New York qu'elle a accédé à la notoriété, enfin accueillie comme artiste à part entière.

La sublimation est un fait, une imprévisible réorientation, un miracle ordinaire, écrit Baldine Saint Girons⁶.

Existe-elle en dehors du destin de l'artiste ? Pour Lacan, après Freud, l'art est une sublimation de l'hystérie. La création évide *l'objet a* en le transposant dans une Autre langue ou sur une Autre scène. L'art montre le vide en fonction de sa technique propre, comme une écriture de la perte qui nous constitue, sans faire appel à un objet métonymique qui comblerait le trou, comme nous le faisons avec le fantasme, sans l'aide de ce leurre, sans céder sur le désir. C'est le changement d'objet qui distingue la création du refoulement. Au lieu d'Éros, l'activité langagière se déploie et le poème trouve sa matrice de production. L'engagement poétique peut se présenter très tôt chez un sujet dans son rapport au signifiant, dans son rapport à la Chose, ce autour de quoi il rôde, sans pouvoir l'atteindre et dont il est séparé par le trésor des signifiants.

L'enjeu est de faire de cette accession à la sublimation un état de métamorphose qui perdure et de continuer à puiser dans les signifiants élus une force inventive pour ne pas mourir ou sombrer dans les affres qui le débordent.

Pour Lacan, l'utilité foncière de la sublimation est là : dévoilant notre excentricité à nous-mêmes, elle nous fait participer à un *éthos* civilisateur et investir notre carence d'une portée constituante. Il est intéressant de se reporter à Baldine Saint Girons dans son article intitulé : « *A quoi sert la sublimation*⁷ », pour explorer le lien complexe entre le sublime et la sublimation.

Dans la clinique analytique, n'est-ce-pas au moment de ce changement possible d'objet que le sujet témoigne d'un vacillement ? Ne nous est-il pas arrivé, lorsqu'un sujet artiste se présente à l'analyste, de constater qu'une inquiétude, voir une angoisse le saisit et surpris de ce qu'il s'entend dire, il formule ceci : le processus analytique risque-t-il de détruire l'état d'angoisse qui m'est familier dans ma pratique artistique ? Ce qui vient là est à entendre avec la plus grande attention. Seule la mise au travail rigoureuse videra ce fantasme de sa dimension mortifère. Le sujet se rendra compte que ses démons encombrant son pouvoir créatif et que l'analyse est en soi un accès à la sublimation. Selon Baldine Saint Girons : « *Le magistère du silence que promeut la psychanalyse oblige à un travail personnel sur des signifiants primordiaux : en ce sens et si l'on tire parti des définitions lacaniennes des « quatre discours », il est producteur de sublimation.* » (7).

⁶ Baldine Saint Girons, « A quoi sert la sublimation ? », in *Figures de la psychanalyse*, 2002/5 (n°7), p.57 à 70)

⁷ (7) Baldine Saint Girons, « A quoi sert la sublimation ? », in *Figures de la psychanalyse*, 2002/5 (n°7), p.57 à 70)

Le processus phobique

Le terme phobie apparaît dans le vocabulaire psychiatrique en 1870 mais les grecs anciens honoraient déjà la divinité *Phobos* afin de conjurer la peur au combat.

Détachée des croyances religieuses et superstitieuses, Freud en fera une névrose, une hystérie d'angoisse, dénomination qui évoluera jusqu'à ce que Lacan lui attribue le statut de signifiant, c'est-à-dire d'un élément significatif dans l'histoire du sujet qui a pour but de masquer son angoisse fondamentale.

En psychologie, il persiste une analogie entre angoisse et phobie, à savoir que l'objet de crainte serait la cause de l'angoisse⁸ alors que la psychanalyse y entend une protection contre l'angoisse, un bouclier qui apporte une limite et un repère là où l'angoisse est infinie et son objet non maîtrisable.⁹(9)

Selon Freud, la phobie est une défense contre la perversion.

Elle sauvegarde le sentiment de culpabilité, fondateur du lien social et ainsi préserve le sujet de la perversion. Sauvegarder la culpabilité liée au désir inconscient implique que la cure ne fasse ni l'économie de révéler au sujet ses désirs inconscients incestueux et de les assumer ni l'économie de la réhabilitation de son narcissisme.

Lacan, dans le séminaire sur la relation d'objet (10), développe, autour de la phobie du petit Hans, ce dont il est question dans la construction phobique et met en garde contre le danger suivant :

« ...Refermer l'interrogation freudienne, la réduire au champ de la psychologie conduit à une psychogenèse délirante¹⁰ ».

Lacan parle de *tigre de papier, fomenté par le sujet* ou *blasons de la phobie* et le signifiant phobique accède avec lui au statut d'une construction sophistiquée qui protège le sujet contre la disparition du désir.

Aussi bien Louise Bourgeois que Leila ont échafaudé leur art autour de cet impératif : défendre le désir. Lacan développe dans la construction de la subjectivité du petit Hans quatre temps que voici :

Le premier temps :

L'enfant veut être l'objet d'amour exclusif de la mère ce qui se traduit ainsi : sans moi, elle est inassouvie ou bien je la comble en étant pour elle le phallus manquant. C'est la modalité imaginaire du Moi phallique.

Le second temps : la mère se refuse à cette demande d'amour exclusif, elle se tourne vers un ailleurs. La relation imaginaire subit un cataclysme, l'angoisse surgit. L'enfant se décompose. Qui suis-je pour elle ? Que veut-elle ? L'enfant expérimente la privation.

Le troisième temps : comme une réponse à la carence paternelle, la construction phobique protège l'enfant contre l'angoisse, le père est trop gentil. Le cheval joue son rôle de mythe pour le petit Hans.

Le quatrième temps : la construction aboutit au Père qui instaure le complexe d'Œdipe. L'angoisse est surmontée, l'enfant sort des jupes de la mère et peut ex-sister dans un au-delà.

Dans l'ouvrage, « *Les phobies ou l'impossible séparation* »¹¹ Hélène Diamantis développe le fondement de cette architecture psychique, à savoir ce qu'elle nomme la *maladie de la séparation*.

Dans la phobie « ...la pensée devient incestueuse, elle ne décamponne pas d'un objet incestueux, d'une relation fusionnelle, elle ne parvient guère à se séparer d'idées terrifiantes, provoquant un véritable « arrêt sur imaginaire ».

⁸ (8) Philippe Julien, in « La phobie, une protection contre l'angoisse », in *La clinique lacanienne* 2005/2, p.47 à 50

⁹ Jacques Lacan, *La logique du fantasme, Séminaire 1966-1967*

¹⁰ Jacques Lacan, *La relation d'objet, Séminaire 1956-1957*, Paris, Le Seuil, 1994

¹¹ Irène Diamantis, *Les phobies ou l'impossible séparation*, Champs Flammarion, 2003, p.26 à 31

Et encore : « *La phobie ne peut qu'affirmer...le sujet ne dispose pas psychiquement de la négation...comme si il ignorait la grammaire de la négation...* »

Le « pas » de la négation, qui permet d'exclure, ne peut opérer et s'imbrique avec les « pas » du corps qui interdisent de s'éloigner de l'espace maternel incestueux. (Idem, p.31)

Lorsque le sujet déplie son historique et sa souffrance, il met en évidence une immaturité psychique, une absence d'altérité, un narcissisme inachevé. La formule de Lacan, je cite : « *Tu ne réintégreras pas ton produit* » n'est pas effective.

On pourrait d'ailleurs l'entendre de deux façons : l'enfant ne réintègrera pas le corps de la mère et la mère ne réincorporera pas l'enfant.

Les objets phobiques, qui ne sont là que pour signaler la construction, revêtent alors la forme du diabolique ou du non-sens et engendrent l'immobilité, la panique pour le sujet.

Pour conclure ce rapide survol théorique de la phobie, je citerai les mots d'une lettre de Freud au sujet du petit Hans: « *Bien avant que tu sois né, j'avais prévu qu'un jour un petit garçon aimerait trop sa mère et à cause de cela entrerait dans des difficultés avec son père* ».

Louise Bourgeois

Nous sommes à Nice en 1930.

Louise, âgée de 18 ans, se tient constamment au chevet de sa mère malade.

Elle en parle ainsi : « *Ma mère allait mourir, je m'occupais d'elle, l'époque était angoissante... Elle était ma meilleure amie... ma mère était une tisserande. Ma famille était dans le métier de la restauration de tapisserie et ma mère avait la charge de l'atelier* ».

Bien plus tard, âgée de 96 ans, lors d'une dernière interview réalisée dans son appartement de New York, elle déclare avec une émotion palpable : « *Ma mère, je l'ai perdue, j'avais 18 ans. J'étais totalement perdue* ».

Au sujet de son père, elle dit : « *Mes parents se détruisaient... Mon père était volage, il ne manquait jamais une occasion de rappeler qu'il était le maître...il savait tout sur tout et nous rien, il se prenait pour Dieu le père* ».¹²

Louise en voudra toute sa vie à son père d'avoir fait entrer dans la famille une soi-disant « puéricultrice » pour apprendre l'anglais aux enfants et qui devient sa maîtresse. La mère est complice et accepte cette cohabitation, mais les disputes avec son mari sont fréquentes et violentes.

L'enfance de Louise est marquée par la colère face à cette cohabitation forcée et par l'impuissance à sauver sa mère malade.

Ce père, Louis... coureur de jupon, autoritaire, satisfait de sa personne est haï et aimé.

La peur et la culpabilité compliquent l'existence de Louise, trop impliquée, ne parvenant pas à se désolidariser de sa mère dans la lutte entre ses parents. Cette première période, qui s'achève au décès de sa mère, lui laisse des souvenirs douloureux, des traumatismes qui l'empêcheront longtemps de dormir et l'incitent à créer pour survivre.

« *Sans la sculpture, j'aurais été écrasée...la peur est un travail spécifique qui a à voir avec la dépossession de soi...Exagérer n'est pas une bonne médecine contre la peur...Lorsque j'ai commencé à dessiner, j'avais tellement peur de ne pas savoir que je me suis inscrite partout...* »

Sa mère meurt en 1932.

Louise tente de se suicider en se jetant dans la rivière...son père n'est pas loin et la sauve.

En 1938, elle s'installe à New York, épouse un critique d'art et se met au travail tout en mettant trois fils au monde.

« *...Je suis une artiste américaine. J'entends : je n'ai jamais été une artiste française, j'ai commencé à travaillé vraiment une fois en Amérique. Ma rupture avec la France est sans retour.* »

Accueillie à New York par le milieu artistique, sa carrière démarre, elle revendique le statut d'artiste émigrée, se sent proche des artistes dits Brut et des fous. Elle dessine, sculpte, s'occupe de ses enfants, rencontre tout les artistes en vogue.

¹² Xavier Girard, Louise Bourgeois, face à face, récit. Seuil, 2016

Louise dessine, elle ne peint plus depuis 1949, qui sont autant de souvenirs, de scènes, d'écritures, des idées de sculptures, des histoires qui tournent autour de figures de mère qui dévore ses nourrissons, autant de sujets sombres qui évoquent sans y parvenir complètement la colère de l'enfant, l'impuissance de la mère.

« Tout mon travail des cinquante dernières années, tous mes sujets, trouvent leur source dans mon enfance. Mon enfance n'a jamais perdu sa magie. Elle n'a jamais perdu son mystère ni son drame ».

En 1951, son père meurt.

En l'apprenant, Louise s'évanouit et sombre dans une dépression qui la conduit vers la psychanalyse. Elle poursuit une quête absolue pour devenir consciente de ses désirs, qu'elle considère non comme une recherche d'analyse de son passé, mais comme une tentative d'empêcher qu'il ne l'étouffe, de se laisser sentir de la haine, d'éprouver le droit de dire non. Si l'Amérique lui permet de fuir la famille et la guerre qui s'annonce, Louise est, dit-elle, obsédée par son passé.

« Ce qu'ils font (les artistes) est d'une absolue nécessité... L'expression artistique est une chance. On est artiste ou on ne l'est pas. La jeunesse ou la maladie ne font pas de vous un artiste, le désir d'en être un non plus. »

« J'ai mis longtemps avant de comprendre qu'en fuyant, on revient toujours à soi ».

Elle se veut libre, hors des mouvements artistiques de son époque, elle refuse de se laisser « ratiboiser » dit-elle. Parmi ses œuvres, le travail sur l'araignée, dont les premiers dessins sont produits dès 1947.

Voici ce qu'elle en dit.

« L'araignée est une ode à ma mère. Comme les araignées, ma mère était très intelligente. Les araignées sont des présences amicales qui dévorent les moustiques. Nous savons que les moustiques propagent les maladies et sont donc indésirables. Par conséquent, les araignées sont bénéfiques et protectrices, comme ma mère ».

On y entend l'ambivalence caractéristique du lien au maternel, déclinée sous toutes ses formes et que Louise n'aura de cesse d'articuler au phallus. Cette triangulation père/mère/enfant, fait nouage pour elle. Elle s'en construit un symptôme, une tentative d'apprivoiser la peur et l'angoisse qui s'y attachent et accède à la sublimation par la production artistique.

On peut se poser la question de la psychose (sur un versant mélancolique) mais son rapport au langage est bien marqué du signifiant phallique, la Mère est barrée par bâton du père qui s'est bien glissé (certes d'une manière particulièrement narcissique de la part de ce Louis/père/dandy) dans la gueule du crocodile. Son œuvre, sa combativité, l'investissement libidinal des humains auxquels elle tient, le recul et la distance critique par rapport au narcissisme ambiant du monde artistique, sont autant d'éléments qui mettent ce « diagnostique » en défaut...

L'araignée, les morceaux de corps de la femme, de l'homme, les corps acéphales, les parties sexuelles, le sexe en érection, la femme enceinte sont les thématiques récurrentes qu'elle tord à volonté pour figurer son rapport au monde.

Interrogée sur son travail, voici ce qu'elle en dit.

« Tous les jours on doit renoncer à son passé. Si on n'arrive pas à l'accepter, on devient sculpteur ».

A la jeune directrice anglaise de la Tate Modern qui lui demande, en 1989, si ça lui arrive de faire de l'art heureux, Louise répond dans les deux langues et un peu agacée :

« No, no, no...I transform nasty work into good work...I transform hate into love et mes trois uniques personnages sont le père, la mère et l'enfant »

Elle explique que l'anxiété peut la rendre enfantine ou agressive.

« Je veux créer la chose, exprimer ma rage et puis la briser »

La matière lui sert de support pour découper, fracturer, détruire.

Devant une photo de Sadie, la maîtresse de son père, elle déclare.

« Mon travail est une réaction négative contre elle, la colère m'a mise au travail ».

Louise estime que les tentatives pour transformer la haine en amour échouent toujours, que c'est un éternel recommencement. Ses œuvres évoluent dans un mouvement de faire/détruire/reconstruire et se nourrit du traumatisme de l'enfance : elle hait et adore son père et sa mère.

G. Wajcman en parle ainsi : *La chute des pères, l'effondrement des idéologies, des croyances, des valeurs, ont laissé les sujets désorientés. Du coup, on va considérer l'œuvre de L. Bourgeois comme une issue à ce désarroi, une invitation à se retirer en soi-même, sur la scène privée.*¹³

Les sculptures d'araignée, protectrices et dangereuses, apparaîtront seulement dans les années 90 (les premiers dessins datent de 1947).

Les araignées géantes sont à la fois une représentation de la toute puissance de la Mère et un hommage métaphorique à la Mère ouvrière, tisseuse, protectrice.

Quant à la figure du Père, laissons à Gérard Wajcman, le soin d'éclairer cet aspect :

« ...On sait déjà parfaitement ce que veut L. Bourgeois : « éliminer les pères ». Et c'est ce qu'elle affiche publiquement en 1974 en réalisant *La destruction du père, un festin cannibale qui est sa première installation, repas totémique freudien où nous sommes conviés à partager un ragoût de père. Je suis sûr qu'il doit y avoir des morceaux de Lacan dedans... Son œuvre serait tout à la fois une contribution à la théorie du père, et un manuel pour savoir comment s'en débarrasser.* » (idem 12) Ceci nous rappelle la formule de Lacan : on peut se passer du père à condition de savoir s'en servir.

Lorsqu'en 1968, Louise expose son « Fillette », un pénis géant, l'organe se présente sur le versant du signifiant lacanien, « phi », réduit à une simple lettre, « Pivot de la constitution de tout objet du désir ». Louise le construit à l'aide de deux matériaux, l'un liquide, le latex et l'autre solide, du plâtre, se jouant ainsi de la dimension imaginaire du phallus, tout en reconnaissant sa valeur symbolique. Aimer ou haïr ce père, glissement sémantique dont elle dévoile l'illusion, en appelle à s'en jouer, à s'en déprendre tout en reconnaissant son existence.

C'est à cet endroit de son cheminement que se présente l'objet araignée géante, comme une réponse à ce pénis suspendu. Des deux instances, Louise a dû se séparer pour ex-sister, accéder à la sublimation.

Elle traite et triture les instances de son désordre ; l'objet de sa peur, l'impossible séparation au Maternel tout puissant et terrorisant, est figé dans l'acier, montré au monde. L'arachnéidese tient hors d'elle et elle hors de la toile. De même pour le phallus ; s'en passer, le tenir à distance par le dégoût qu'il génère tout en s'en servant pour accéder à l'acte. Doublement sauvée par le Père : de la noyade où elle fantasmat de rejoindre sa pauvre mère et par le Nom du père qui fait obstacle à la fusion morbide au Maternel.

Son travail aussi est exemplaire de l'articulation entre création et psychanalyse. Elle en dit ceci, « *L'artiste a le privilège d'être en contact avec son inconscient, c'est un don, c'est la définition de la santé psychique, de la réalisation de soi* » et se définit comme un *gorille combattif*, qui a survécu au traumatisme de l'enfance, à la blessure narcissique et à l'effondrement des identifications.

Laissons à Louise Bourgeois le mot final, écrit de sa main, en 1991.

« *Il est temps que je cesse de vivre par personnes interposées- par identification- mon propre univers est là, à portée de main- il est temps d'aller le chercher- de ne plus en avoir peur.* »

La cure de Leila

Au cours de son analyse, Leila adresse une question pertinente: « Pourquoi ai-je construit tout ça, à quoi me sert cette phobie ? »

Elle ouvre le chapitre de sa relation au maternel.

Pour signaler qu'elle s'approche d'un continent inconnu d'elle-même et incontournable mais, sans la brusquer, voici ce qui vient du côté de l'analyste: « Tant que l'enfant a peur, il tient la main de maman ».

Cette intervention un peu simpliste est inspirée par une intuitive prudence.

¹³ (12) Gérard Wajcman, Louise Bourgeois, L'issue comique de la psychanalyse, in *La Cause freudienne* 2008/2 (N°69), p.221 à 223

En effet, toucher au pouvoir de la Mère et entamer un processus de démythification du Grand Tout Maternel, constituent un terrain miné pour Leila, une zone à haut risque de déperdition de son identité, qui laisse entrevoir la cartographie de sa position oedipienne comme « petit mari » de la Mère qui se plaint de son époux à sa fille, l'invite à une complicité avec elle contre le Père. Leila, prise dans les fils de la toile ensorcelée, abandonnera prématurément l'école « *pour sauver sa peau* », dira-t-elle.

En laissant au repos la signification des objets phobiques, dont il est clair qu'ils représentent en quelque sorte la face visible de l'iceberg, il revenait à en découvrir la face cachée, à déplier les dimensions du roman familial, à aborder l'angoisse abyssale de la relation au maternel et à questionner ensuite « sa part dans le désordre dénoncé ».

Ses parents, première génération d'immigrés en provenance du Maroc ont eu trois enfants, nés en Belgique. Leila est l'aînée d'une fratrie composée d'une sœur et d'un frère. Le lien maternel est tissé de deux fils essentiels : la complicité contre le père et l'empêchement à la satisfaction du désir par le veto de la magie noire instillé par la mère.

Dans un premier temps, la cure se décline comme la restauration progressive de l'édifice narcissique endommagé, palier par palier, pierre après pierre. Chacun des membres de sa famille retrouve sa place, elle reconstitue l'ordre symbolique. Avec prudence, elle remet en cause les croyances et la magie noire pratiquées à toutes les sauces par la mère, s'inventant une spiritualité plus légère, faite d'un melting pot entre bouddhisme et yoga. Elle restaure les lettres de noblesse de la fonction paternelle, met à distance les fantasmes du soudent le conjugo, comprend que ses parents se débrouillent très bien sans elle, qu'elle peut les laisser seuls pour mener sa vie.

Suite à la rencontre avec un homme étranger à sa culture d'origine et dont elle est très amoureuse, elle accède à la maternité.

Sa cure devient le champ d'expérimentation de cette autonomie nouvelle.

Par moment, elle cherche à n'en faire « qu'à sa tête », bousculant le cadre, vérifiant la fiabilité et la cohérence de l'analyste. Le cadre tient bon. Les objets phobiques fondent comme neige au soleil, elle recommence à dessiner, crée un personnage, vend quelques miniatures...

Régulièrement rattrapée par un désir incestuel, elle se croit investie d'une mission à l'égard de sa sœur alcoolique ou dans la défense de sa mère contre le père. Le cadre analytique prend les coups et résiste, la « mission de sauvetage » perd de sa superbe et ne se justifie plus.

Lors d'un de ces épisodes, Leila se montre particulièrement provocante et impertinente. Survient une formule pour lui faire entendre ce qui est en jeu : c'est la mégère en elle qui lui casse la baraque ! Elle se saisit de la formule et se calme.

Les douleurs de « *l'impossible séparation* » s'estompent jusqu'à disparaître complètement. Dans l'adresse à l'analyste, elle « repère » un lieu où réhabiliter les NON(M)S du Père.

Jusqu'au jour où elle peint sa première toile monumentale : un visage de femme. Le succès est immédiat, les commandes s'enchaînent.

Depuis, la mégère, qui ne se délogera sans doute jamais complètement de son parlêtre, se tient tranquille et lorsqu'elle se manifeste, Leila la détecte immédiatement et s'apaise.

Aujourd'hui, Leila expose aux quatre coins du monde, peint des murs dans des villes lointaines et commence à vivre de son art.