

Eléments pour une modélisation du devenir créateur

Noureddine Kridis

Professeur de psychologie, Université de Tunis
noureddine.kridis@fshst.rnu.tn

Résumé : On présentera dans cette étude un modèle du « devenir créateur » qu'on appellera « tétrachorique ». Il est composé de quatre étapes : liens déficitaires, retour sur soi, liens de compensation et transcendance de l'œuvre. Ce modèle est complémentariste et intégratif de différents niveaux (intra-individuel, interindividuel, groupal et herméneutique).

Mots clés : Création, interaction, auto-analyse, information sur soi, liens

L'étude du phénomène du « *devenir créateur* » s'inscrit dans un dispositif articulaire. Divers éclairages théoriques (W. Doise, 1976, J. Ardoino, 1977, C. Lemoine, 1994, J. Guichard, 1993) ont proposé des modèles d'intelligibilité **intégratifs** articulant l'explication psychologique à l'explication sociologique. Il s'agit de prendre en compte des niveaux, des perspectives ou des aspects différents d'un phénomène :

- 1-le niveau intra-individuel (expériences personnelles, vécu...)
- 2-le niveau inter-individuel (relations inter-personnelles...)
- 3-le niveau social (groupes...)
- 4-le niveau herméneutique (croyances, valeurs, sens...)

On commence à admettre que l'articulation de ces différents niveaux dote nos outils d'analyse d'une puissance heuristique indubitable. « La distinction classique entre psychologie, psychologie sociale et sociologie devient de plus en plus incertaine. C'est une véritable **articulation** entre le social et le psychique, l'individuel et le collectif, qui se cherche actuellement. Mais dans presque tous les cas les statuts de l'imaginaire, de l'inconscient, de l'irrationnel, de l'affectivité, de la poéticité, dans les sciences anthropo-sociales se trouvent considérablement remaniés. On s'oriente désormais vers des perspectives « multiréférentielles » ou « complémentaristes ». » (J. Ardoino, 1984, p.2). « Lorsque nous voulons souligner l'importance d'une perspective complémentariste pour l'intelligibilité des phénomènes, dans le cadre des sciences anthropo-sociales, faisant par exemple, appel à des systèmes de référence, à des grilles de lecture différentes, (psychologiques, psychosociaux, sociologiques), la complémentarité est ici, celle d'ensembles foncièrement, sinon irréductiblement hétérogènes. Le travail scientifique consiste moins à tenter de les homogénéiser, au prix d'une réduction inévitable, qu'à chercher à les **articuler**, sinon à les **conjuguer**. Cette perspective suppose évidemment de faire le deuil d'un « monisme » tenace dans notre culture. » (J. Ardoino, 1984, p. 3).

1- Clinique des actes créateurs

L'examen du niveau **intra-individuel** dans les processus de « *devenir créateur* » fait émerger la notion de **processus**. Il n'y a pas de création pure ou plutôt de *création* sans son opposé, c'est-à-dire de *destruction*. La notion de *destruction-création* (D. Anzieu, 1996) ou

plus générale de *mort - résurrection* (G. Bateson, 1975), proche de celle de *voyage métanoïaque* (R. Laing, 1968) permettent de rendre compte de ce passage d'un niveau à un autre. Ce passage a beaucoup à avoir avec la notion de **temps cyclique**.

« Le temps cyclique est ainsi composé de la descente, vertigineuse, et de la remontée, lente et progressive. La **descente**, c'est la plongée dans la Ténèbre, nommée Erèle dans la symbolique grecque, la ténèbre avant toute possibilité de création de monde. Erèle et nuit coexistent dans le chaos. Au cœur du temps de la descente, « retentit cet appel », comme le dit Kermani : « maintenant, fais volte-face et remonte ». Le **temps de la remontée** est le temps du **retour** de l'âme à son monde, le retour au monde « où tout ce qui existe est doué de connaissance ». C'est l'arrachement de l'apparence matérielle, pour l'éclosion du sens. L'être humain devient médiateur pour la manifestation des choses : le revirement du temps s'opère dans la conjonction avec l'Intelligence active, comme organe de la connaissance. Ce revirement donne à l'homme une place prééminente, qui contraste si totalement avec son état lors de la descente, que ce contraste est saisissant : l'homme est alors celui, dit Sa'Inodin Ispahani, qui comprend, qui sait, d'un savoir irréfutable, fulgurant, que « tout ce qui fut, tout ce qui sera, c'est en lui-même que cela existe ». Le revirement du temps, dans l'accomplissement de la remontée, est **Résurrection**, il est nouvelle naissance. Ainsi, les temps passés, « vous les voyez sous vos pieds », temps obscurs, ténébreux, et le temps qui monte, à la verticale, devient de plus en plus lumineux et subtil. Le temps de la remontée est le temps de la connaissance de soi, de la réflexion sur le sens des faits advenus dans notre vie. C'est le temps où, à l'inverse du temps linéaire qui accumule du passé, nous sommes reconduits à l'origine, dans une métamorphose du passé en à-venir. » (A. Woiltock, 1987).

La notion générale de **mort-résurrection** a été développée au début pour décrire un **processus exploratoire total**, mais elle pourrait être avancée pour rendre compte du **processus créateur**. « L'être qui doit périr, par loi de la nature et échec de la civilisation, a d'abord été créé. On parle sans cesse de la chute d'Icare. Songeons à sa naissance. Il est sorti du labyrinthe des obsessions archaïques par révérence à l'*imago* du Père, dont la brillance apollinienne, traîtreusement, démolira l'appareillage de sa libération, en sorte que sa fameuse chute, qui est un retour à la mère obscure et dionysiaque, aura permis que sa mort fût la condition initiatique de sa nouvelle naissance. Icare-Phénix, même combat. Il importe à la poïétique que la fatalité de la mort soit tournée en orgueil créateur. » (R. Passeron, 1996, p.8).

Présentant le récit auto-biographique d'un délirant du XIX^e siècle, John Perceval, Bateson évoque ce processus : « Il semblerait qu'une fois plongé dans la psychose, le malade soit obligé de parcourir un certain chemin. Disons qu'il a pris le départ pour un voyage d'exploration qui ne se terminera qu'avec son retour au monde normal dans lequel il revient avec une optique totalement différente de celle des gens qui n'ont jamais fait ce voyage. L'épisode schizophrénique, une fois commencé, semble volontiers suivre une courbe définie, comme c'est le cas pour certaines cérémonies d'initiation - mort et résurrection - que la vie familiale ou des circonstances fortuites ont provoquées mais dont le déroulement est largement gouverné par un processus endogène... Ce qu'il nous faut expliquer, c'est l'échec de ceux qui partis pour ce voyage n'en reviennent point. Se peut-il que ceux-là se heurtent à des circonstances qui, soit dans leur famille, soit dans les diverses institutions, soient tellement inacceptables que les expériences hallucinatoires les plus cohérentes et les plus riches échouent à les sauver ? » (Bateson, *ibid*).

Ce qui importe c'est la possibilité d'une résurrection et d'une renaissance, même si elle est à refaire toujours. « Si la chute d'Icare symbolise l'échec de la spiritualité ascensionnelle de toute œuvre sublimatoire, l'échec d'une sorte de narcissisme solaire de l'artiste, brisé par l'impossibilité de percer le ciel vers une transcendance qu'il croyait avoir approchée en s'évadant du labyrinthe, remarquons que c'est le père, ce Dédale ingénieur et

architecte, promoteur et bétonneur, mais non artiste, qui feinte le fils et préside à sa chute. En tombant avec fracas dans l'eau salée de la mer, Icare rejoint le liquide amniotique de sa naissance. Et c'est sa mère, Naucaté (esclave de Minos, donc de la nature brutale qui la plie au destin de la parturition), esclave bien aimée, refuge de fraîcheur contre les combinaisons sophistiquées et torrides du père, qui, recueillant en elle son fils mort, le ressuscite selon le rite de la Piéta la plus profonde. Ce que le fils accomplit par sa mort et sa résurrection, ce n'est pas le meurtre du Père : Dédale, increvable est toujours debout. C'est la connaissance (acquise au fond de son propre corps, dans lequel il lui faut sans cesse retomber- corps de l'artiste identique à celui de la mère, dans sa récurrence du poïétique au prénatal) que la mort est le sel de la vie. Que sait donc le Père de la mortalité foncière du vivant ? Rien. Il s'est pétrifié dans le marbre du commandeur... Alors que Naucaté, enceinte à jamais, comme Io devenant une constellation, porte haut la connaissance que l'unité ontologique de la vie et de la mort ne peut se dépasser que dans la création. (Passeron, *ibid*, p.53).

Cependant, s'il semble qu'une personne devienne créatrice en accomplissant une sorte de **voyage exploratoire**, elle le fait d'abord une première fois **initiatiquement** avec des guides, des maîtres et des compagnons, et là on repère le niveau **inter-individuel et social**. A titre d'exemple, la plupart des jeunes écrivains ou peintres débutants, comme pour la haute montagne « se font précéder de guide et entourer de cordes : citations-assurances, notes-refuges, références-pitons » (M. Serres, 1999, p. 21). Ce n'est qu'ensuite, que la personne créatrice, dans un engagement solitaire, total et singulier, accomplisse ce voyage autant de fois qu'elle le désire, libre de ses aller-retours. Disposer d'un billet de retour pour l'artiste, permet de pratiquer un aller-retour fécond entre le sens et le non-sens, entre la subjectivité et l'altérité, entre le lieu et le non-lieu, d'explorer les limites de l'intelligible et les confins du néant sans tomber dans les oubliettes.

De ce point de vue, et par ses allers-retours, l'artiste est *bilingue* par excellence (M. Thévoz, , p. 12-13). Il se déplace de son code personnel, son idiolecte, à un code social, en permettant à ce dernier de se renouveler, pris dans le filet de la métaphore vive (P. Ricœur, 1983). A l'occasion de cette phase, le niveau **herméneutique** émerge. Ce serait, par conséquent, ce processus global, ce cycle complet de *mort-renaissance*, de descente aux enfers et de remontée avec des trésors inouïs, une fois réussi la première fois, qui engagerait le sujet dans l'art, et rendrait compte ensuite de ses actes créateurs. Ce niveau **herméneutique** permet d'apprécier de même la coalition de la *répétition* et de la *différence* dans l'acte créateur. En effet, le processus global de mort-renaissance ne se produit pas une seule fois, il se répète à l'occasion de la naissance de chaque œuvre. Un artiste créateur n'est pas uniquement dans la différence, il répète au jour le jour. La répétition serait-elle, comme elle le fut pour Artaud, le mal absolu de la créativité ? (J. Derrida, 1967, p. 346). Sans doute parce qu'il faut repenser sans cesse les mêmes choses pour qu'une conclusion apparaisse et qu'une abréaction finale ait lieu, « le génie est une longue patience ». Mais aussi, la répétition devient une façon pour « forcer l'inspiration » ainsi que le suggérait Max Ernst. « Les idées que l'on porte en soi depuis des années, et l'âge convient à cette recherche, doivent être dégagées de la poussière accumulée sur elles, secouées avec l'esprit lui-même, et toute la personne. Cette mise au clair ne va pas sans le courage d'avouer. Et l'aveu, qui est alors une révélation à la conscience même du sujet, apparaît comme une « sortie de soi », une « blessure du temps » (Blanchot), un tournant de la vie, alors qu'il n'est, au fond, que la répétition au grand jour du thème latent, resté jusqu'alors enfoui...La « compulsions de répétition » ne vise plus alors à répéter l'acte névrotique (de penser), mais à liquider, par une abréaction réalisatrice d'œuvre, l'idée, le sentiment, le fantasme, en un mot le *Daimon*, dont le sujet, depuis longtemps, depuis l'enfance peut-être, était *possédé*. » (R. Passeron, *ibid*, p. 73).

En revanche, ce processus ne semblerait pas être le privilège des artistes créateurs ; un jour ou l'autre, loin dans notre enfance ou pendant notre jeunesse, nous avons amorcé ce voyage, sans le mener toutefois à terme. Souvenons-nous, pour l'exemple, des « charabias, formules magiques, fausses langues étrangères, que nous éprouvions grand plaisir à inventer lorsque nous étions enfants » (M. Plaza, , p. 63), et que nous avons abandonné bien vite pour entrer dans une sorte de « langage régulier » (A. Blavier, 1982, p. 181). Il s'agirait alors d'un processus interrompu, d'une descente inachevée, d'une illusion trop vite levée. Sans doute, les mécanismes de refoulement et de conditionnement social s'exerçant et reprenant le dessus, nous font abandonner notre sentiment d'omnipotence bien loin sur le chemin de notre existence, nous forcent à négocier notre singularité avec l'Autre et les autres, nous entraînent à couler notre pensée dans l'ordre du sens commun, à construire notre jugement sur des renoncements et à ensevelir notre idiolecte. Il s'agirait alors d'une sorte d'expérience de deuil, mais sans renaissance et renouvellement de la vie.

Cependant, certains sauront à l'occasion d'une **expérience spécifique**, d'une **rencontre signifiante** réactiver ce processus, *faire lien* avec cette ressource vive, établir un ancrage, et aller jusqu'à l'accomplissement de leur *oeuvre personnelle*, ce qu'ils font par eux-mêmes et que personne d'autre ne peut le faire, (J. Piaget, in J.C. Bringuier, p. 92), autrement dit, *l'inscription d'une trace*, de leur trace, par l'ouverture d'une brèche et d'une percée dans le réel (K. Popper, 1984, p. 50). D'autres, la majorité, ne se souviendront plus jamais du contact de ce petit diamant, molécule de la vie et vitamines de sens, enfoui au cœur de leur être.

Se souvenir de ce qui semble être perdu à jamais pour soi, remembrer et recoller ce qui est éclaté, reconnaître, sauvegarder ce qui est menacé, se relier et relier ce qui est séparé, retrouver l'axe du temps, le reconnecter à son propre corps, et brancher sa propre mémoire à la mémoire des hommes, faire valoir ce qui est presque insignifiant aux yeux des autres, se différencier...mais aussi être soi-même et s'accepter, semblent décrire les actes créateurs chez les artistes avec qui nous avons travaillé, et ouvrent la voie vers une **catégorisation** après coup. **Guérir** et **se guérir** se retrouvent être au cœur de plusieurs processus menant à la création. « Tant que les hommes n'auront pas réalisé le paradis sur terre, l'art sera une sorte de pansement, un exutoire du désir utopique de faire œuvre absolument salutaire. L'art criera la rancœur de l'homme devant sa condition, son refus tragique de la cruauté essentielle de la vie. » (R. Passeron, in R. Conte et J-C. Le Gouic, 1996, p14-15). « Le travail créateur réussi est valorisant ; il conforte, répare le narcissisme ; il absorbe le trop plein pulsionnel, que ce soit d'Eros ou de Thanatos ; il rétablit le principe de constance ; il isole de la réalité, crée une zone, une marge protectrice non conflictuelle, qui, en cas de succès de l'œuvre, se trouve prorogée intermédiaire. D'où des bénéfices primaires : l'œuvre sert d'enveloppe psychique et de support aux illusions narcissiques ; créer permet d'échapper au principe de réalité ; le principe de plaisir est limité, concentré sur le plaisir de penser, de maîtriser le matériau, de produire l'œuvre ; un démenti est apporté au complexe de castration. Il y a des bénéfices secondaires : l'argent, les honneurs (la notoriété), l'admiration, l'amour. Il y a des bénéfices indirects : le désinvestissement des conflits anciens, l'accès à la gratitude, à la sérénité. Mais souvent la guérison n'est pas durable. L'œuvre terminée entraîne une dépression post-partum. L'angoisse du vide, le risque suicidaire, la précipitation à mettre en chantier un nouvel ouvrage. » (D. Anzieu, 1996, p. 158). C'est la raison pour laquelle R. Passeron décrit la peinture comme « un pansement du vide » (1978, p. 42).

Le processus créateur a beaucoup à faire avec **une clinique**. L'esthétique reflète donc la clinique, dans ce sens précis consistant à se brancher, se connecter et se relier, impliquant le branchement des appareils psychiques, l'un sur l'autre, (A. Green, 1993), la coïncidence de deux consciences (G. Poulet, p.2). Faire de la création un *symptôme*, renvoyant à une

conception représentationniste du langage, est désormais une conception obsolète, car toute création est par excellence *une création continue, une création continuée*, (F. Pasche, 1977, p. 480) qui surgit comme inséparable des commentaires qu'elle produit à l'infini (M. Gagnebin, 1994, p. 254).

Nous sommes bel et bien dans *l'intersubjectivité*. « Pour me limiter à l'écrivain, quand on écrit, on s'adresse silencieusement à un être idéal, une mère, une sœur que l'on aurait voulu séduire, un père que l'on aurait voulu convaincre de sa valeur. Concevoir une oeuvre, c'est dire à cet être idéal intériorisé : « tu le vois bien, avoue-le, tu as été injuste à mon égard, reconnais mes désirs, mes capacités, donne-moi acte de ce que je me sens être réellement » (D. Anzieu, *ibid*, p. 115). « Un des paradoxes du travail créateur réside dans l'espoir de se faire aimer un jour sinon de son surmoi, du moins d'un des personnages intériorisés qui composent celui-ci » (*Ibid*, p. 115).

De même, il y aurait là une explication d'un phénomène paradoxal et complexe : la possibilité du **partage** et de la **co-jouissance** esthétique, l'impact de l'oeuvre, sa puissance d'irradiation, et sa « charge subversive démultipliée » (M. Thévoz, 1979, p.11), la disproportion dans une population donnée entre les créatifs, et les créateurs et le rejet, sinon l'aversion, mais aussi paradoxalement, l'idolâtrie relatifs exprimés souvent vis à vis de la nouveauté, du changement et des mutations dont l'acte créateur semble être le vecteur. M. Foucault formulait il y a quelques années ce paradoxe en rapport au phénomène de la littérature : « pourquoi notre culture accorde à la littérature une part qui en ce sens est extraordinairement limitée : combien de gens lisent de la littérature ?...et que cette même culture impose à tous ses enfants, comme acheminement vers la culture, de passer par toute une idéologie de la littérature, toute une théologie de la littérature pendant leurs études. Il y a là une espèce de paradoxe » (1968, p. 12). Les créateurs seraient-ils dans cette perspective la partie du corps social qui accepterait de mourir et de renaître, de prendre le risque d'un voyage exploratoire total, contre l'avis commun de prudence transmis de génération en génération, et les appels à l'interruption des voyages commencés malgré tout, par ci et par là? Ne rempliraient-ils pas ainsi de multiples fonctions nécessaires et impossibles dont celles de rebelle, d'éclaireur, d'expérimentateur, de dé-conditionneur, de destructeur et d'initiateur de « réactions pour voir » ? De ces fonctions, et ici on repère le niveau **groupal**, un groupe social ne pourrait jamais faire l'économie sans courir le risque de disparaître, ce qui expliquerait probablement l'attitude paradoxale vis à vis de la création. C'est qu'« un groupe n'existe pas tant qu'il ne s'est pas noué au niveau des « représentations », c'est-à-dire, d'abord de l'imaginaire et autour d'un imaginaire. L'achèvement du lien entre les hommes se fait en ce lieu, objet d'une paradoxale ambivalence : c'est l'imagination « folle du logis », l'image à laquelle l'homme sérieux et « réaliste » n'accorde que valeur d'évasion, capacité de déformation, au mieux de copie, qui se transmue en matrice et programme de réalité » (C. Camilleri, 1992, p. 5). Souvent, le prix à payer par le créateur est lourd, l'excommunication plus ou moins prononcée à l'échelle de la société, et un vécu psychologique difficile. « Le créateur crée à cause de, et malgré ses sentiments de honte et de culpabilité. Créer, c'est transgresser les tabous, c'est s'affranchir des menaces, mais c'est aussi jouer avec le feu. C'est payer le prix par des moments d'angoisse, de dépression, par des malaises, voire des maladies organiques » (D. Anzieu, *op. cité*, p. 62).

Le processus *mort-résurrection* souvent interrompu, quelquefois mené à terme, comme chez les artistes créateurs, mais aussi chez les chercheurs, les scientifiques, les inventeurs, les penseurs, ne serait donc pas un processus totalement inconnu, par l'homme « réaliste ». En outre, ce qui serait responsable de son interruption, et plus tard de sa ranimation ou de son interpellation, s'apparenterait à l'expérience *Unheimliche* décrite par Freud (traduite par « l'inquiétante étrangeté » ou bien « étrangement familier » selon les auteurs). « L'inquiétante étrangeté », « qui se rattache aux choses connues depuis

longtemps », « prend naissance...lorsque des complexes infantiles sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent de nouveau être confirmées. » (S. Freud, 1971, p. 205). Le contact avec une oeuvre créée, mais parfois avec un objet de l'environnement, nous remet sur ce double plan de l'impression étrange, du déjà expérimenté, du déjà ressenti. Mais où et quand ? et que s'est-il passé depuis ? « L'impression *Unheimliche* que font l'épilepsie, la folie, a la même origine. Le profane y voit la manifestation des forces qu'il ne soupçonnait pas chez son prochain, mais dont il peut pressentir obscurément l'existence dans les recoins les plus reculés de sa personnalité. » (ibid, p. 197).

Ce processus, dans ses premières séquences et moments, que nous pouvons appelé « le travail de deuil » à la suite de Freud (1917) et avec D. Anzieu (op. cité, p. 19), n'est donc pas *terra incognita* pour nous. « La perte des mots, la confusion mentale, la transformation des objets, l'égoïsme et le sentiment d'omnipotence, la dépendance et l'aliénation, l'hallucination ou la distorsion perceptive, l'angoisse et l'obsession, la dépression et l'agitation, la perte de repères spatio-temporels, le doute et la conviction implacables, l'animisme et le syncrétisme, l'ambivalence et le conflit...comment pourrions-nous affirmer que jamais, jamais ! nous n'avons approché nos lèvres de l'une ou l'autre de ces coupes amères ? » (M. Plaza, 1986, p. 101-102). La psychanalyse n'a pas manqué d'éclairer et d'articuler notre développement et histoire psychologique à la lumière de ces séquences et moments. « Le bébé kleinien se structurant autour des positions maniaques et dépressives, le bébé winnicottien construisant sa créativité sur l'omnipotence, l'infans aulagnien agençant son primitif fonctionnement psychique sur les postulats de l'originaire...tous ces bébés que nous avons été, que nous aurions pu être - si la théorie aussi est une fiction - ne sont-ils pas toujours là, à fleur de peau, à fleur d'angoisse, prêts à ressortir leur sein à moitié dévoré, leurs hypothèses absurdes, leur *break-down* impensable ? » (M. Plaza, op.cité, p. 102). Sans doute, « le sujet s'identifie aussi bien à ce qu'il était lui-même autrefois qu'à autrui, à l'autre personnage de la situation, pourvu que celle-ci recommence. Ainsi pourra-t-il plus tard s'il a reçu du plaisir en donner, et s'il a subi de la douleur en provoquer à son tour. » (G. Amado, 1987, p. 25). La création d'une oeuvre n'est pas *creatio ex-nihilo*, ni le créateur *deus ex machina*.

Ce processus exploratoire total à deux temps : *mort-résurrection* pourrait fournir le noyau d'une modélisation tétrachorique, plus fine et plus complexe en termes de *liens déficitaires*, de *retour sur soi*, de *liens de compensation* et de *transcendance de l'oeuvre*.

2- Liens déficitaires, retour sur soi, liens de compensation et création

La description et l'analyse des entretiens nous permet de situer les actes créateurs par rapport à un **long processus** constitué de quatre étapes. La production d'une oeuvre en constitue la quatrième étape. Celle-ci est le moment clé du processus car elle renvoie à l'inscription d'une trace en tant qu'ouverture causale du monde. Trois caractéristiques spécifiques permettent de distinguer une oeuvre créée (R. Passeron, 1996, pp. 28-32). Elle est *singulière*, ayant le statut d'une *pseudo-personne* et *compromettant son auteur*. L'oeuvre, en effet, par son *aura* éblouissante, témoigne d'une « présence » plénière qu'elle doit à « l'irremplaçable » main du maître. En cela réside sa singularité. Le second critère pose que l'oeuvre est une personne ou comme l'écrit M. Dufrenne, un « pseudo-sujet ». (1953, p. 306). E. Souriau écrit ainsi de la *Pathétique* : « Un de mes amis est au piano. J'attends. Voici les trois premières mesures de la *Pathétique*. Bien que la porte ne soit pas ouverte, quelqu'un est entré. Nous sommes trois ici : mon ami ; moi ; et la *Pathétique*. » (1969, p. 49). Le troisième critère détermine le degré d'implication du créateur. « Le créateur est un producteur qui se compromet dans et par l'oeuvre. » (R. Passeron, ibid, p. 30). « Obéissant à l'oeuvre, il

désobéit aux mœurs, aux institutions, aux pouvoirs de la société. L'artiste s'est mis au pouvoir de l'œuvre, pour en libérer la puissance imprévisible. Le créateur est compromis par son œuvre parce que toute œuvre réellement créée déclenche un affrontement de pouvoirs dans lequel il est pris. » (ibid, p. 32). Nous avons montré à travers la production des « formes identitaires » chez les artistes de notre corpus combien les catégories de conflit, de crise, de tensions, de refus étaient dominantes.

L'inscription dans un registre culturel, dans un environnement, en tant que constitutif de l'acte créateur, viendrait en premier. Entre la première inscription **enfermante**, et la dernière inscription active et **ouvrante** se loge un long travail d'élaboration. Ce processus ne peut amener à une « individuation » s'il n'y a pas de **distanciation** au préalable. Cette étape est caractérisée par ce que nous avons appelé « **retour sur soi** », **communication intra-personnelle** et **auto-analyse**. Il n'y aura pas de **décollage** créateur (D. Anzieu, 1981) sans cette phase aboutissant à la mise en valeur, au delà des intentions créatrices ajoutées à l'impulsion de créer, de ce que Souriau appelle « le besoin instauratif pur » (1970, p. 183).

On a observé de même que la construction de l'identité « artistique », au même titre que l'identité personnelle, réclame des **soutiens** venant d'autres **individus disponibles**. « Aucun homme n'est une île, a dit un poète. Pour mener le Bon Combat, nous avons besoin d'aide. » (P. Coelho, 1996, p.100). Cette fonction de « **reconnaissance de soi** » n'est pas remplie exclusivement dans un cadre familial, bien qu'elle le soit souvent. Des proches, des amis, des personnes accueillantes, des enseignants peuvent assurer cette écoute. F. de Singly (1996) a effeuillé l'espace familial qu'il appelle « la fabrique familiale de soi ». « Les regards, les conversations privées constituent les formes contemporaines de la maïeutique, les membres de la famille, les proches mettant (ou devant mettre) en œuvre cet accouchement, sinon des âmes, du moins des personnalités ». Les soutiens apportés par des individus disponibles sont généraux et spécifiques. Si la reconnaissance de soi est cruciale pour la construction de la personnalité, elle prend chez les artistes cette forme générale : **être reconnu** inconditionnellement en tant qu'homme ou femme, c'est-à-dire, en fait être aimé. Mais elle prend aussi une forme spécifique : **être reconnu** comme étant capable de travailler dans le domaine artistique, recevoir des enseignements spécifiques qui scelleront cette reconnaissance, et ensuite **être reconnu** comme porteur d'une innovation et d'une marque personnelle. La confirmation est par conséquent une succession d'actes d'ancrage du soi, de sa consolidation, de sa valeur, de son entretien. Du coup, elle n'est jamais achevée.

« **Le retour sur soi** » repéré au niveau de la « transaction biographique », comme étant une négociation avec soi-même et comme étant une capacité d'auto-analyse et de distanciation, rappelle par ailleurs la notion freudienne de *l'après coup*, c'est-à-dire « une reprise fantasmatique secondaire des événements passés. Peu importe finalement qu'un événement traumatique soit réel ou fictif, ce qui importe c'est l'impact et la résonance imaginaires que cet événement va prendre ultérieurement. » (B. Golse, 1994, p. 41). Le concept de « *roman familial* » a permis de même à Freud (1909) de montrer comment l'enfant se dégage progressivement de l'autorité parentale, en s'inventant d'abord des parents imaginaires idéalisés pour pouvoir affronter plus tard le deuil des images parentales. Cette activité « fantasmatique » est un facteur essentiel de son individuation.

3- « Physique » des actes créateurs

Les discours produits par les artistes et les créateurs ne laissent pas apparaître un usage fréquent du vocable « création ». Ce sont des mots comme **travail, œuvre, faire, production, activité...**, mais aussi **force, fatigue, concentration et épuisement**, mais aussi **sensation et sentiment**,...qui reviennent souvent et permettent d'articuler l'acte créateur sur « une physique » et « une kinesthésie ». La formule de Valéry que « le peintre apporte son

corps » peut être explicitée - comme Valéry l'a fait lui-même - s'agit-il du corps du physiologiste, du corps de l'*aisthesis*, du corps de la *praxis*, du corps d'*Eros* et des plaisirs, du corps de la capacité créatrice ? « A coup sûr, il s'agit de ce dernier, en ce qu'il réfracte tous les autres, et se détourne du divertissement pour prendre conscience du tragique de son existence. Au bas mot, nous avons tous cinq corps dont les appétits et les valeurs divergent, et même parfois se contrecarrent (santé, réussite, sensations, plaisirs...). Le corps de la *poiésis* est non seulement travaillé par les quatre autres, mais il est hanté par la présence fantasmatique d'une corporité créatrice, à la fois étrangère et intime : certains l'appellent Dieu, ou *Daïmon*, ou « ange de l'œuvre », d'autres le Père (le « nom du Père » de lacan), ou, plus souvent, la Mère. » (R. Passeron, 1996, p. 53).

Il y a une connexion avec un niveau élémentaire à travers son corps : celui d'appartenir au règne animal. L'artiste est celui par qui le rappel de ce niveau premier et lointain est possible parce que vécu par lui jusqu'aux viscères. « Si noire se fit, en moi, cette réminiscence foudroyante que je ne redoute plus de parler de la bête : je me souviens de qui nous fûmes. » (M. Serres, 1999, p. 6). « Comment avons-nous pu oublier ce rapport élémentaire et animal au monde ? » (ibid, p.8). C'est ainsi que le peintre retrouve presque la position quadrupède en **fonçant** comme une bête, ou plutôt en laissant la bête **foncer**. Tout le corps est envahi par une forme de kinesthésie primitive, mélange d'excitation des sens et de mobilisation des muscles . « Avant de pouvoir être pensé, quelque chose en l'artiste pousse, souffre, crie, pue. Créer c'est sans doute renaître, mais à partir de son urine et de ses excréments. » (D.Anzieu, 1996, p.34).

« La création, en général, ne naît donc ni de la torpeur ni de la narcose, mais de l'entraînement, et le récompense par surcroît. Contrairement à nos légendes, l'œuvre émerge d'un excès de surpuissance. La joie ressentie croît avec l'effort consenti ; cela va jusqu'aux limites. » (M. Serres, 1999, p. 27-28)

Ainsi, « les sentiments ne sont pas superflus. Toutes les rumeurs qui nous viennent du fond de nous-mêmes sont très utiles. » (A. R. Damasio, 2003, p. 182). Damasio place au cœur des processus d'apprentissage et de remémoration ce qu'il appelle des « événements émotionnellement compétents ». « Certains sentiments optimisent l'apprentissage et la remémoration. D'autres, en particulier les sentiments extrêmement douloureux, perturbent l'apprentissage et inhibent par protection la remémoration. En général, le souvenir de la situation ressentie favorise, consciemment ou non, l'évitement des événements associés aux sentiments négatifs et la recherche de situations qui peuvent causer des sentiments positifs ». (ibid, p. 182). « Dés lors, le rôle fondateur des sentiments est lié à leur fonction naturelle qui est la gestion de la vie... Si les sentiments sont l'indice de l'état vital au sein de chaque organisme humain vivant, ils peuvent aussi l'être dans n'importe quel groupe humain, petit ou grand. » (ibid, p. 168). Créer c'est alors disposer et développer une capacité d'**agir** et de **sentir** faisant penser à ce que Passeron nomme « le corps de la *poiésis* ».

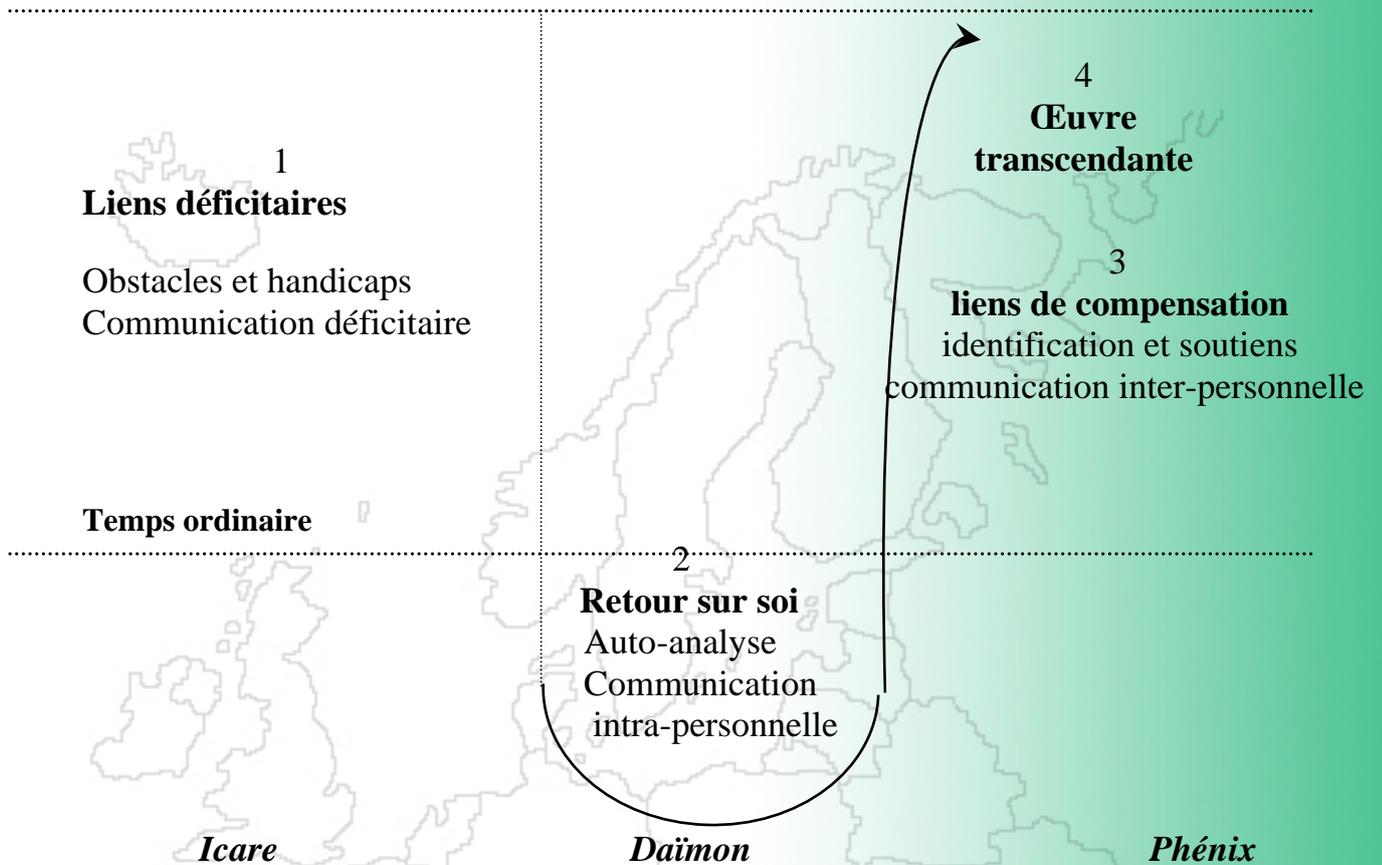
Le schéma qui suit représentera un essai de modélisation du processus créateur composé des quatre étapes dégagées (tétrachorique), et intégrant les différents niveaux (intra-individuel, inter-individuel, groupal et herméneutique).

Avant

Temps de la création

Après

Monde créé



Modèle tétrachorique du devenir créateur

Bibliographie

- Amado, G.** (1978). *L'être et la psychanalyse*. Paris. P.U.F.
- Anzieu, D.** (1981). *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris. Gallimard.
- Anzieu, D.** (1996). *Créer/Détruire*. Paris. Dunod.
- Ardoino, J.** (1977). *Éducation et politique I*. Paris. Gauthier-villars.
- Ardoino, J.** (1984). Les jeux de l'imaginaire et le travail de l'éducation. in *Pratiques de formation : Imaginaire et éducation I jeux et enjeux*. Université de Vincennes Paris VIII. pp. 11-31.
- Bateson, G.** (1975). *Perceval le fou*. Paris. Payot.
- Blanchot, M.** (1969). *L'entretien infini*. Paris. Gallimard.
- Blavier, A.** (1982). *Les fous littéraires*. H. Veyrier édit.
- Bringuier, J.C.** (1977). *Conversations libres avec Jean Piaget*. Paris. R. Laffont.
- Camilleri, C.**(1992). Préface. in Kridis, N. *Vitamines de sens*. Tunis. Ennawras.
- Coelho, P.** (1996). *Le pèlerin de Compostelle*. Paris. Anne Carrière.
- Damasio, A.-R.** (2003). *Spinoza avait raison*. Paris. Odile Jacob.
- Derrida, J.** (1967). *L'écriture et la différence*. Paris. Seuil.

- Doise, W.** (1976). *L'articulation psychologique et les relations entre groupes*. Bruxelles. De Boeck.
- Dufrenne, M.** (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. t.1. Paris. P.U.F.
- Foucault, M.** (1989). Conférences de Foucault. in *Les cahiers de Tunisie*. Tunis. Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis.
- Freud, S.** (1907). *Délire et rêves dans le « GRADIVA » de Jensen*. Paris . Gallimard. (1949).
- Freud, S.** (1908). La création littéraire et le rêve éveillé in *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris. Gallimard.(1980).
- Freud, S.** (1909) *le roman familial des névrosés*.
- Gagnebin, M.** (1994). *Pour une esthétique psychanalytique : L'artiste, stratège de l'inconscient*. Paris. P.U.F.
- Green, A.** (1969). *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*. Paris. Minit.
- Guichard, J.** (1993). *L'école et les représentations d'avenir des adolescents*. Paris. P.U.F.
- Kridis, N.** (1984). *Communication et éducation*. Paris. Arcantère.
- Kridis, N.** (1990). (sous la dir.) *Adolescence et identité*. Marseille. Hommes et Perspectives.
- Kridis, N.** (1992). *Vitamines de sens*. Tunis. Ennawras.
- Kridis, N.** (1999). *Communication et systémique*. Tunis. Sud Editions.
- Kridis, N.** (2002). (sous la dir.) Familles réelles, familles de « substitution » et processus créateur in *Communication et famille*. Tunis. Sud Editions. pp. 49-59.
- Kridis, N. & Lemoine, C.** (2003). (sous la dir.). Méta-entretien et projet professionnel in *Communication et entreprise. Les hommes, les machines, l'environnement*. Paris. L'Harmattan. pp.117-145.
- Laing, R.** (1969). *La politique de l'expérience*. Paris. Stock.
- Lemoine, C.** (1994). *Connaissance d'autrui, enjeu psycho-social*. Publications de l'Université de Rouen n° 195.
- Pasche, F.** (1977). L'art et le syndrome. in *Revue française de psychanalyse*. n° 3. p. 480.
- Passeron, R.** (1978). La peinture est un pansement du vide. in *Revue d'esthétique, Collage*, n° ¾, UGE col. 10/18, n° 1277.
- Passeron, R.** (1996). *La naissance d'Icare. Eléments de poétique générale*. ae2cg Editions et Presses Universitaires de Valenciennes.
- Piaget, J.** (1977). in Bringuier, J.C. *Conversations libres avec Jean Piaget*. Paris. R. Laffont.
- Plaza, M.** (1986). *Ecriture et folie*. Paris. P.U.F.
- Popper, K.** (1984). *L'univers irrésolu. Plaidoyer pour l'indéterminisme*. Paris. Hermann.
- Poulet, G.** (1977). Une critique d'identification. in L'art et le syndrome. in *Revue française de psychanalyse*. n° 3. p.2.
- Ricoeur, P.** (1983). *Temps et récit I. La métaphore vive*. Paris. Seuil.
- Serres, M.** (1999). *Variations sur le corps*. Paris. Le pommier- Fayard.
- Singly, F. de.** (1996). *Le soi, le couple et la famille*. Paris. Nathan.
- Souriau, E.** (1939). *L'instauration philosophique*. Paris. Alcan.
- Souriau, E.** (1970). *Clefs pour l'esthétique*. Paris. Seghers.
- Thévoz, M.** (1978). *Le langage de la rupture*. Paris. P.U.F. coll. "perspectives critiques".
- Thévoz, M.** (1979). *Ecrits bruts*. Paris. P.U.F. col. perspectives critiques.
- Valéry, P.** (1975). *Cahiers*. tome I. Paris. Gallimard. Coll. « Pléiade ».
- Woiltock, A.** (1987). « Historicité, temps cyclique, représentation linéaire du temps, temps vécu, temps de la création, temps sacré ». in *Psychose, langage, sacré, IV Symposium International Ibn Sina-Collomb*, avril, 1987, Hammamet. Communication personnelle ronéotypée.