

Winnicott et la créativité

Frédéric Aubourg

Portrait du psychanalyste en artiste

Compte-tenu de l'importance que revêt la créativité dans l'œuvre de Winnicott, il est tout à fait exceptionnel dans la littérature psychanalytique qu'à aucun moment il ne développe son point de vue à partir d'exemples issus de la création artistique. Pour Winnicott, parler d'un tableau, d'une maison, d'une coiffure, d'une symphonie ou d'un plat cuisiné tout cela est identique puisqu'il y est question de créativité. Ainsi, critique-t-il l'approche trop élitiste de Freud comme ce fût le cas avec le *Léonard de Vinci*¹ et n'hésite pas à prendre, avec une certaine ironie, l'exemple de la cuisson des saucisses² pour parler de créativité. Cette position provocatrice sera d'ailleurs relevée par J.B. Pontalis :

« Dire comme Winnicott, même avec humour, qu'on peut être aussi créatif en faisant cuire des œufs sur le plat que Schumann composant une sonate, vous ne trouvez pas ça un peu abusif? Si j'exprime une émotion, je ne crée rien pour autant. Je crains que Winnicott ne soit là un peu dupe de son amour pour l'enfant (et la mère). Cela dit – et là encore je récusé le concept mais je reconnais la chose –, en parlant de créativité Winnicott nous rappelle que le monde de nos perceptions est lettre morte tant qu'il n'est pas animé par un regard. »³

Ce qui intéresse Winnicott c'est la créativité dans son aspect universel, laquelle pourrait être assimilée, comme le suggère J. Abram, à la pulsion de vie chez Freud.⁴ Il lui arrivera de reprocher aux psychanalystes qui se sont penchés sur cette question, Freud le premier, d'avoir confondu créativité et activité artistique au point de négliger la première et surtout de se priver d'interroger le thème principal qui est « la pulsion créative elle-même »⁵. Bien qu'il reconnaisse qu'il n'est pas dans nos moyens d'expliquer cette pulsion, il reste que l'on peut établir un lien entre la vie créative et le fait de vivre. C'est d'ailleurs là, le point fondamental qu'interroge Winnicott en distinguant « exister » et « vivre », distinction qui entraîne, comme nous le verrons, toute sa théorisation de l'aire transitionnelle. En choisissant d'envisager la créativité dans son acception la plus large, Winnicott l'assimile à une attitude du sujet face à la réalité extérieure qu'il associe à la santé et au goût pour la vie :

« Il s'agit avant tout d'un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut d'être vécue; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter. »⁶

Dans l'avant-propos à son livre *Jeu et réalité* (1971), alors qu'il écrit sur le thème des phénomènes transitionnels, Winnicott s'avise de sa réticence à donner des exemples en général et peut-être encore plus dans le domaine culturel et notamment dans l'art.

« (...) je me l'explique ainsi dès l'article originel : les exemples conduisent à épinglez des échantillons et risquent d'inaugurer un processus de classification arbitraire et superficielle alors que ce que j'ai en vue est universel et connaît d'infinies variétés. Voyez un visage humain : quand nous voulons le décrire, nous parlons de sa forme, des yeux, du nez, de la bouche, des oreilles, et pourtant, deux visages ne sont jamais tout à fait semblables; rares même ceux qui se ressemblent. Deux visages peuvent, au repos, paraître semblables mais, dès qu'ils s'animent, ils deviennent différents l'un de l'autre. »⁷

Cette référence au visage fait écho à un article écrit en 1967, repris dans *Jeu et réalité*, et qui s'intitule, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille ». C'est peut-être la seule fois où Winnicott se risque à une application de ses conceptions sur une œuvre d'art. Il s'agit du peintre Francis Bacon, dont il suppose, puisqu'il reconnaît ne rien savoir sur lui, qu'il « se voit lui-même dans le visage de sa mère, mais avec une torsion en lui ou en elle, qui nous rend fous, et lui, et nous ». ⁸ Quelques jours après qu'il ait écrit ces lignes, cette intuition va se trouver confirmée par les propos d'une patiente qui explique que F. Bacon met ses toiles sous verre pour que les gens se voient eux-mêmes reflétés sur le tableau. Il reviendra à Didier Anzieu d'approfondir cette particularité et d'établir un lien avec sa théorie du moi-peau :

« La structure de l'ardoise magique (révélation de signes suivie de leur effacement) [allusion au bloc-note magique de Freud] est d'ailleurs reproduite – involontairement – par Francis Bacon, qui met sous verre ses tableaux, afin que le visiteur en les regardant s'y regarde et reconnaisse, superposés, l'image réelle de son propre visage réfléchi par le verre et le portrait, sur la toile, de sa souffrance intérieure liée au vide de la non-reconnaissance et à l'angoisse de l'effacement de soi. Ainsi, même là où n'a pas suffisamment fonctionné le premier miroir qu'est l'environnement maternel et familial de l'enfant, cet effacement est réversible, en ce qu'il laisse la place à une révélation de signes, et la prise de conscience peut, à travers et par-delà la souffrance, advenir ». ⁹

Si Winnicott se refuse à faire de la « psychanalyse appliquée », toutefois sa relation aux arts et aux artistes ne cessera d'être alimentée par ses amitiés ainsi que la pratique du chant et du piano.¹⁰ Dès son premier travail en 1935 sur « La défense maniaque », Winnicott considère que cette défense est une fuite vers la réalité externe pour dénier la réalité interne liée à des représentations dépressives et reconnaît la normalité de certaines de ces défenses psychiques.

« Il devrait être possible d'établir un rapport entre l'atténuation de la manipulation omnipotente, du contrôle et de la dépréciation, d'une part, et d'autre part, la normale et une certaine défense maniaque employée par tous dans la vie quotidienne. Par exemple, on est au music-hall et sur la scène paraissent des danseurs faisant preuve d'une qualité d'animation professionnelle. On peut dire que ceci est la scène primitive, cela l'exhibitionnisme, voici le contrôle anal, voilà la soumission masochiste à la discipline, voici un défi au surmoi. Tôt ou tard, on ajoute : voici la *vie*. Ne se pourrait-il pas que le sujet principal de la représentation soit un déni de l'état de mort, une défense contre les idées dépressives de « mort intérieure », la sexualisation étant secondaire? »¹¹

On sait que Winnicott était apprécié pour ses qualités relationnelles, son caractère joueur et sa vocation d'amuseur, il a d'ailleurs songé à un moment de sa vie faire carrière dans le music-hall. Cet élément pourrait paraître anecdotique s'il n'était relayé dans ses conceptions théoriques comme en témoigne cet article La défense maniaque, mais aussi l'ensemble de ses écrits sur la créativité. Son propre travail de créateur semble attester du bien fondé de ses réflexions théoriques. Très créatif sur le plan théorique et clinique, Winnicott ne s'est jamais laissé enfermer dans le dogmatisme des uns ou des autres et a toujours souhaité garder une indépendance d'esprit et de réflexion. En 1967, lorsqu'il passe en revue son parcours intellectuel il écrira : « (...) ce que j'ai dit a pris l'allure d'une île : les gens doivent y mettre du leur pour y aller »¹². L'importance qu'il accorde au jeu, l'apparente simplicité de ses élaborations qui s'acharnent à redonner une profondeur conceptuelle à des termes du langage courant, son souci de transmettre à un public néophyte ses réflexions, tout cela rend l'homme sympathique et force l'admiration.

À plusieurs reprises Winnicott utilise la maîtrise artistique pour la comparer à sa propre pratique.

« On pourrait comparer ma position à celle d'un violoncelliste qui travaille sa technique avec acharnement puis, sera enfin capable de faire de la musique. »¹³

À propos du *squiggle*, Winnicott souligne son caractère satisfaisant de la manière suivante :

« Le résultat d'un *squiggle* est souvent satisfaisant en soi. Il est comme un "objet trouvé" : par exemple une pierre, une pièce de vieux bois qu'un sculpteur trouve et présente parce qu'il possède une expression sans qu'il soit besoin d'y travailler. Cela séduit les filles et les garçons paresseux et éclaire la signification de la paresse. Tout travail effectué gâche ce qui est au départ un objet idéalisé. Un artiste peut avoir le sentiment que le papier ou la toile sont trop beaux et peuvent être souillés. Potentiellement *c'est* un chef d'œuvre. Dans la théorie psychanalytique nous avons le concept d'écran du rêve : une place dans laquelle ou sur laquelle un rêve peut être rêvé ». ¹⁴

Il lui arrivera aussi de comparer la situation de l'analyste à celle de l'artiste, le patient devenant alors son oeuvre :

« Une question se pose : que font les analystes lorsque la régression (même minime) apparaît?

Certains disent nettement : Redressez-vous! Tenez-vous bien. Allons, parlez. Mais ce n'est pas de la psychanalyse. Certains partagent leur travail en deux, quoique malheureusement ils ne le reconnaissent pas toujours vraiment :

- a) ils sont analystes de façon stricte (associations libres verbales; interprétations verbales; pas de réassurances); et aussi :
- b) ils agissent de façon intuitive.

C'est ici que nous introduirons l'idée que la psychanalyse est un *art*. D'autres disent : inanalysable, et déclarent forfait. L'hôpital psychiatrique prend la suite.

Il faut que l'idée de la psychanalyse en tant qu'art cède le pas peu à peu à une étude de l'adaptation de l'environnement par rapport aux régressions du malade. Mais tant que l'étude scientifique de l'adaptation sera insuffisante, je suppose que les analystes devront continuer à travailler en artistes. Il se peut qu'un analyste soit un bon artiste mais, comme je le dis souvent, quel malade désire être le poème ou le tableau d'une autre personne? ¹⁵

Ainsi, toute l'activité psychanalytique de Winnicott, qu'elle soit théorique ou clinique, sera placée sous le signe de la créativité et de la liberté de pensée comme le souligne R. Roussillon :

« S'il pense que chaque être doit "créer" le monde qu'il trouve dans son environnement, s'il pense que c'est ainsi que l'on s'approprie le monde et qu'ainsi on s'y rend présent et créatif, il applique de fait ce même précepte à sa propre manière d'habiter la psychanalyse. Winnicott n'applique pas la psychanalyse aux troubles limites de l'identité et du narcissisme, il ne l'applique pas comme on dit en mathématique qu'on "applique" une formule, il transforme la psychanalyse pour qu'elle

s'applique aussi aux troubles de l'identité et à ce que ceux-ci comportent de questions essentielles pour chacun. »¹⁶

Les sources de la créativité selon Winnicott

Si la créativité occupe une place prépondérante dans l'œuvre théorique de Winnicott c'est parce qu'elle est synonyme de « vie », « d'être vivant », de « se sentir réel » et finalement de santé. Situé au cœur des processus de maturation chez l'enfant, la créativité influe sur la qualité des relations que le sujet entretiendra avec la réalité tout autant que sur sa propre aspiration à vivre et à exister. Pour bien comprendre l'importance de la créativité, il est nécessaire de revenir sur son précurseur, la créativité psychique primaire laquelle est liée à la façon dont Winnicott conçoit le rapport qu'entretient le nourrisson avec l'objet du besoin. Avant d'entrer dans le détail de cette construction théorique des phénomènes transitionnels, on peut dire que la créativité draine dans son sillage la quasi-intégralité des grands concepts winnicottiens : la mère, le *self*, la sollicitude, l'agressivité, le *holding*, les phénomènes transitionnels, le sentiment continu d'exister, la préoccupation maternelle primaire et l'utilisation de l'objet.

On peut aborder les phénomènes transitionnels sous l'angle de l'illusion laquelle est, selon Winnicott, le propre de la condition humaine. Cette illusion, qui est à l'origine de la créativité psychique primaire, trouve sa source dans la relation de la mère avec son bébé avant ou après la naissance. En 1951, Winnicott insiste sur la capacité qu'a le bébé de créer le sein et ce pour autant que la mère le lui présente au bon moment, c'est-à-dire qu'elle est capable de s'identifier à son enfant. Cette adéquation n'aura lieu que si la mère se trouve dans un état de préoccupation maternelle primaire, signe de son dévouement et de son empathie à l'égard des besoins de l'enfant. À ce niveau, le sein créé par le bébé témoigne de sa capacité d'aimer mais aussi de son besoin du sein, tout cela constituant un phénomène subjectif.

« La mère place le sein réel juste là où l'enfant est prêt à le créer, et au bon moment. »¹⁷

Ce qui est essentiel dans cette expérience, c'est que la mère (suffisamment bonne) procure à l'enfant l'illusion qu'une réalité extérieure existe qui est conforme à sa propre capacité de créer. Si l'on se place sur le plan du fonctionnement primaire du psychisme, l'enfant ne peut pas distinguer ce qui est de l'ordre de l'hallucination et ce qui est de l'ordre de l'appréhension du réel. Ce qui en résulte, c'est l'illusion que l'enfant a de créer l'objet là où la mère le présente, origine de la première expérience d'omnipotence. C'est à partir de cette expérience d'omnipotence que l'enfant va ensuite être capable de faire l'expérience de la frustration.

« À partir de cette *expérience d'omnipotence initiale*, le nourrisson est capable de commencer à ressentir la frustration et un jour il arrive même à l'opposé de l'omnipotence, c'est-à-dire à avoir le sentiment de n'être qu'une poussière dans l'univers, dans un univers qui était là avant que le nourrisson ait été imaginé et conçu par deux parents qui prenaient plaisir l'un avec l'autre. N'est-ce pas à partir de *être Dieu* que les êtres humains parviennent à l'humilité propre à l'individualité humaine? »¹⁸

C'est pour autant que l'enfant aura eu l'illusion « d'être Dieu » que le processus de désillusionnement va pouvoir se mettre en place, à la faveur de ce que Winnicott considère comme la « première utilisation d'un symbole par l'enfant, et de sa première expérience de jeu », à savoir l'objet transitionnel. C'est donc sur le chemin qui va de l'illusion au désillusionnement que l'enfant façonne l'objet transitionnel.

« En utilisant le symbolisme, le petit enfant établit déjà une distinction nette entre le fantasme et le fait réel, entre les objets internes et les objets externes, entre la créativité primaire et la perception. Mais le terme d'objet transitionnel rend possible, selon mon hypothèse, le processus qui conduit l'enfant à accepter la différence et la similarité. »¹⁹.

Cet objet, auquel Winnicott reconnaît une valeur défensive contre l'angoisse de type dépressif, il le repère dans le passage qui s'effectue entre l'utilisation par le nouveau-né de son poing, de ses doigts et l'utilisation par l'enfant plus âgé de son ours en peluche, de sa poupée ou d'un jouet. L'objet que l'enfant adopte est sa première possession non-moi qui inaugure l'accès à la symbolisation laquelle va faire passer le nourrisson d'une position de dépendance absolue à une position de dépendance relative. De ce point de vue, l'objet transitionnel témoigne d'un mouvement qui de la relation d'objet conduit à l'utilisation de l'objet. Le principe essentiel au bon déroulement du processus illusion-désillusionnement est la non résolution du paradoxe qui fait que l'enfant croit créer le sein là où il est apporté par la mère. Winnicott expliquera cette idée en disant qu'il faut laisser la possibilité au bébé d'être fou pour qu'il ne le devienne pas à l'âge adulte :

« Ce que j'ai appelé l'« objet subjectif » se relie progressivement aux objets perçus objectivement mais ce processus n'intervient que si un apport suffisamment bon de l'environnement ou « l'environnement moyen sur lequel on peut compter » permet au bébé d'être fou - fou de cette manière particulière qui lui est concédée. Cette folie ne deviendra véritable folie que si elle apparaît plus tardivement. À ce stade de la petite enfance, il s'agit du sujet auquel je me suis référé quand j'ai parlé de l'acceptation du paradoxe lors de ce moment privilégié où, par exemple, un bébé crée un objet, mais où cet objet n'aurait pas été créé s'il n'avait déjà été là. »²⁰

L'expérience de cette folie coextensive de l'illusion que la mère entretient est à la source du sentiment d'omnipotence que le bébé doit éprouver pour s'engager dans la voie de la créativité primaire. En contre-point de cette illusion, la mère doit accompagner le bébé sur le chemin de la désillusion. Winnicott met en relief l'importance du facteur temporel dans les expériences de déprivation que traverse l'enfant. Ainsi, l'absence répétée de la mère dans la durée peut conduire au traumatisme du bébé du fait d'une rupture dans la continuité de sa vie entraînant un

état confusionnel et la désintégration de la structure du moi naissant. Dans les situations plus favorables, les privations sont toujours suivies de soins et de gâteries qui réparent la structure de son moi.

« Cette réparation de la structure du moi rétablit la capacité qu'a le bébé d'utiliser un symbole d'union. Le bébé en vient alors, une fois de plus, à accepter la séparation et même à en bénéficier. *Telle est la place que j'ai circonscrite pour l'examiner*, la séparation qui n'est pas une séparation, mais une forme d'union »²¹

Une des conséquences qui résulte de cette séparation réussie sera la capacité qu'acquiert le bébé de conserver à l'esprit le souvenir de sa mère fondant du même coup sa capacité d'être seul. Pour Winnicott, la capacité de vivre créativement, mais aussi la localisation originelle de l'expérience culturelle, se trouvent conjointement articulées dans cette expérience qui consiste à conserver sa mère à l'esprit. Marion Milner, dont Winnicott appréciait le travail théorique, avait une conception très proche:

« (...) c'est sûrement la conscience intérieure qu'on a de son propre corps qui reprend le rôle de la mère externe; non pas seulement dans le sens qu'on apprend à faire pour soi-même les actes externes de soin corporel que la mère avait fait jadis, mais dans le sens où l'on se façonne une sorte de sphère psychique ou de nouvelle matrice à partir de l'image qu'on a de son propre corps, comme seul endroit sûr où habiter, d'où l'on peut sortir des antennes vers le monde. »²²

J.B. Pontalis dans son ouvrage *Entre le rêve et la douleur* reprendra cette formulation dans des termes plus winnicottiens.

« La psyché serait, en son essence, la mère en nous, ce qui de la mère, prend soin de l'enfant, à condition de préciser que l'enfant crée sa mère au moins autant qu'elle ne le crée. Ne parlons pas ici d'intériorisation de la mère, réelle ou imaginaire, comme le bon ou mauvais objet. Avançons plutôt que c'est la mère absente qui fait notre intérieur. »²³

C'est parce que « la mère suffisamment bonne » est capable de s'adapter aux besoins de l'enfant, qu'elle autorise et organise un champ d'expériences qui permet à l'enfant d'éprouver ce qui est du registre de l'aire transitionnelle, de la créativité primaire et de ce qui deviendra la culture.

« Cette aire intermédiaire d'expériences, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation intense [et non "interne" comme l'indique la traduction]²⁴ qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique. »²⁵

D'où l'importance accordée par Winnicott à la dyade mère-enfant qui lui fera dire « Cette chose qu'on appelle un nourrisson n'existe pas »²⁶, sans les soins maternels devons-nous ajouter, position qui rejoint celle qu'exprime Freud dans une note de l'article « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » où le nourrisson et les soins maternels ne sont pas loin de réaliser un « système psychique »²⁷.

Jouer, exister, vivre créativement sont profondément intriqués avec l'expérience que le bébé va éprouver précocement dans la relation avec sa mère. On peut décrire cette relation en se référant à ce que Winnicott repère dans le rôle de miroir que joue le visage de la mère pour son enfant. Suivant la qualité de cette relation entre la mère et son enfant, cette situation peut induire chez le tout-petit l'émergence de la créativité ainsi que le sentiment d'avoir un *self* ou au contraire interrompre le mouvement vers la santé.

« Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit. (...) J'évoquerai, pour éclairer mon propos, le cas du bébé dont la mère ne refléterait que son propre état d'âme ou, pis encore, la rigidité de ses propres défenses. Dans un cas semblable, que voit le bébé?

Bien entendu, on ne peut rien dire des situations particulières où la mère n'est pas en état de répondre. Mais nombre de bébés se trouvent longtemps confrontés à l'expérience de ne pas recevoir en retour ce qu'eux-mêmes sont en train de donner. Ceux-là regardent mais ne se voient pas eux-mêmes. Ce qui ne va pas sans conséquence. En premier lieu, leur propre capacité créative commence à s'atrophier et, d'une manière ou d'une autre, ils cherchent un autre moyen pour que l'environnement leur réfléchisse quelque chose d'eux-mêmes. Le visage de la mère n'est alors pas un miroir. Ainsi donc, la perception prend la place de l'aperception. Elle se substitue à ce qui aurait pu être le début d'un échange significatif avec le monde, un processus à double direction où l'enrichissement du soi alterne avec la découverte de la signification dans le monde des choses vues. »²⁸

On comprend à travers cet article, l'importance de l'aperception créatrice dans le devenir du tout-petit puisqu'elle est à l'origine de « l'échange significatif avec le monde » et aussi du sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue, ce qui, pour Winnicott, s'oppose à une relation de soumission et d'adaptation à la réalité externe. La définition classique de l'aperception est : une perception dont on a une conscience nette. Quel sens prend ce terme dans l'élaboration winnicottienne?

Pour lui, l'enfant ne peut regarder et voir le monde de manière créatrice que s'il a lui-même fait l'expérience d'avoir été vu, or que voit l'enfant face au visage de sa mère? Lui-même. Autrement dit, l'enfant se voit lui-même au travers du regard de la mère. Si Winnicott pense que l'aperception doit précéder la perception c'est parce qu'elle est constitutive du sentiment qu'a l'enfant d'avoir un *self*. L'aperception est liée à ce que Winnicott appelle « l'objet subjectif », c'est en 1962 qu'il introduit ce terme en rapport avec l'attitude que la mère va développer auprès de l'enfant pour que celui-ci fasse l'expérience de l'omnipotence.

« La mère est capable de faire cela parce qu'elle s'est temporairement vouée à une seule activité, qui est de soigner son bébé. Sa tâche est rendue possible par le fait que celui-ci a la capacité, lorsque cette fonction maternelle de soutien du moi est à l'œuvre, d'entrer en relation avec des *objets subjectifs*. En effet, le bébé peut éprouver le principe de réalité çà et là et de temps à autre, mais non pas tout en même temps; c'est-à-dire qu'il garde, à la fois, le souvenir d'objets subjectifs et d'autres souvenirs dans lesquels il existe une relation à des objets perçus objectivement, des objets "non-moi". »²⁹

L'objet subjectif est donc cet objet que l'enfant crée.

« J'ai utilisé le terme d'objet subjectif pour décrire le premier objet, *l'objet qui n'a pas encore été répudié en tant que phénomène non-moi*. »³⁰

D'une certaine manière, la conception de Winnicott illustre parfaitement la fameuse formule que l'on prête à Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve! ».

« Le fait est que ce que nous créons est déjà là, mais la créativité réside dans la manière dont nous parvenons à la perception par l'intermédiaire de la conception et de l'aperception. Ainsi, quand je regarde l'horloge - et je dois le faire maintenant - je la crée mais je prends soin de ne voir des horloges que là où je sais qu'il y en a. Ne rejetez pas, je vous en prie, cet échantillon d'illogisme absurde, regardez-le, au contraire, pour pouvoir vous en servir. »³¹

Même si une comparaison entre la conception lacanienne et winnicottienne de l'objet est hasardeuse, dans la mesure où, pour le premier, l'approche est plus logique et structurale alors qu'elle est chronologique et développementale pour le second, il n'en reste pas moins que la mise en évidence des objets transitionnels contribuera à l'élaboration de l'objet *a*, ce qui ne signifie pas qu'on puisse les confondre.

En mettant en évidence qu'il n'y a pas d'échange entre la mère et l'enfant au sens où ce que tète l'enfant c'est le sein en tant qu'il fait partie de lui-même et que ce qu'allait la mère c'est l'enfant qui fait partie d'elle-même, Winnicott met en évidence le caractère illusoire de cet échange. C'est d'ailleurs cette zone qui sera appelée espace transitionnel, et les objets qui s'y trouvent objets transitionnels, et ce dans la mesure où ils incarnent la transition entre l'intérieur et l'extérieur, entre le subjectif et l'objectif, entre le moi et le non-moi. Lacan qualifiera ces objets,

d'imaginaires³², car pour lui, l'objet transitionnel doit plutôt être considéré comme l'emblème de l'objet *a*, le premier apparaissant lorsque le second disparaît :

« Cet objet qu'il [Winnicott] appelle transitionnel est bien ce que j'appelle un objet cessible, petit bout arraché à quelque chose, un lange le plus souvent. L'on voit bien le support que le sujet y trouve. Il ne s'y dissout pas, il s'y conforte dans sa fonction de sujet par rapport à la confrontation signifiante. Il n'y a pas investissement de *a*, il y a, si je puis dire, investiture, il est dans un rapport de *a* quelque chose qui réapparaît après sa disparition ». ³³

La création artistique et le statut de l'artiste

En 1970, Winnicott, dans son article « Vivre créativement », insiste pour distinguer la vie créative et la création artistique. Vivre créativement est profondément lié au sentiment que l'on est vivant et soi-même.

« On peut regarder un arbre (et pas nécessairement un tableau) et le faire d'une manière créatrice. S'il vous est jamais arrivé de traverser une phase dépressive à caractère schizoïde (la plupart des gens ont connu cela), vous vivez ce sentiment sous une forme négative. Combien de fois ai-je entendu dire : "il y a un cytise devant ma fenêtre, du soleil dehors, et je sais intellectuellement que ça doit être un très beau spectacle à voir, pour ceux qui peuvent le voir. Mais pour moi ce matin, ça n'a pas de sens. Je ne le sens pas. Cela me donne le sentiment aigu de ne pas être réel moi-même." » ³⁴

Bien que Winnicott reconnaisse que les créations artistiques ont un rapport avec la créativité, elles lui paraissent toutefois différentes. Mais il ne s'engage pour ainsi dire pas sur ce terrain, si ce n'est pour dire que si l'artiste crée, c'est « parce qu'il peut invoquer un talent particulier » ³⁵. Finalement pour Winnicott l'artiste n'a rien d'exceptionnel, si ce n'est son talent. La création artistique n'est donc pas auréolée et singularisée, comme ce pouvait être le cas dans la théorie freudienne par la sublimation, elle n'est qu'une façon d'exprimer la créativité. Une remarque fait suite à ce développement et pointe une spécificité de la création artistique. Winnicott évoque la possibilité de parler de l'angoisse qui sous-tend la pulsion créatrice de l'artiste; malheureusement il n'explicite pas sa pensée. Il ne s'exprimera que très ponctuellement sur ce qui fonde la spécificité de la création artistique. Ainsi, la place qu'occupe le concept d'agressivité, puis de destruction chez Winnicott est suffisamment important pour qu'il influe sur l'ensemble de ses théorisations et notamment celui de la créativité. Pour lui, l'agressivité primaire ne relève pas de l'intentionnalité du nouveau-né, à la différence de ce que pense M. Klein; cette agressivité n'est pas haineuse mais fait partie de l'amour essentiellement oral auquel le bébé s'abandonne.

« Il nous faut postuler une relation objectale de cruauté précoce. (...) L'enfant normal prend plaisir à une relation cruelle avec sa mère, qui se manifeste surtout dans le jeu, et il a besoin de sa mère parce qu'on ne peut attendre que d'elle seule de tolérer sa relation cruelle même dans le jeu, car cela lui fait vraiment mal et cela l'épuise. Sans ce jeu avec elle, il ne peut que cacher un *self* cruel et lui donner vie dans un état de dissociation. »³⁶

C'est la façon dont l'environnement va accueillir et tolérer cette agressivité qui va être déterminante pour la suite du développement affectif de l'enfant, conduisant alors à un état de dissociation ou pas. De plus cette agressivité permet au bébé de placer l'objet en dehors du *self*:

« D'abord, le petit enfant (de notre point de vue) est impitoyable; il n'a pas encore d'inquiétude à l'égard des conséquences de l'amour instinctuel. Cet amour est à l'origine une forme d'impulsion, de geste, de contact, de relation; il permet à l'enfant la satisfaction de l'auto-expression, la décharge de la tension instinctuelle; en outre, il place l'objet en dehors du *self*. »³⁷

Ce ne sera que dans un second temps, temps qui correspondrait à la position dépressive de M. Klein, que l'enfant va passer de ce stade impitoyable à celui de la compassion et de la sollicitude. Winnicott fait d'ailleurs remarquer qu'il vaudrait mieux parler de « stade de l'inquiétude »³⁸ plutôt que de position dépressive. L'agressivité et la destruction vont donc être articulées à la position dépressive, à la capacité de sollicitude ainsi qu'à la culpabilité et à la créativité. Le texte de 1968 « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications » permet de ressaisir le cheminement de l'élaboration de Winnicott.

« La théorie orthodoxe suppose toujours que l'agressivité est réactionnelle à la rencontre avec le principe de réalité, alors qu'en fait c'est la pulsion destructrice qui crée la qualité de l'extériorité. C'est là le point central de mon argumentation. »³⁹

Si Winnicott attache une telle importance à la destructivité c'est dans la mesure où, lorsqu'elle est suivie d'une survivance de l'objet, elle permet d'instaurer une réalité partagée que le sujet peut utiliser et qui exclut le contrôle omnipotent.

La pulsion créatrice se situe donc du côté de la destructivité car elle est liée précocement à l'amour et non à la réparation consécutive à la position dépressive comme le suggère M. Klein⁴⁰. En 1958, dans son article « La psychanalyse et le sentiment de la culpabilité », Winnicott introduit un court paragraphe qui s'intitule « L'artiste créateur », où il développe de manière absconse la valeur du « *self* impitoyable » de l'artiste.

« Il est intéressant de noter que l'artiste créateur est en mesure de parvenir à une sorte de socialisation qui allie la nécessité de ressentir la culpabilité et l'activité réparatrice et restauratrice qui forme la base du travail constructif ordinaire. Il arrive que l'artiste ou le penseur ne parvienne pas à comprendre, ou méprise même, les sentiments d'inquiétude qui motivent une personne moins créatrice, et l'on peut dire que certains de ceux qui ont l'esprit créateur ne sont pas capables de ressentir de la culpabilité et parviennent pourtant à une socialisation grâce à leur talent exceptionnel. Pour les personnes ordinaires poussées par la culpabilité, cela est déroutant : et cependant ils ont une secrète considération pour l'inexorabilité qui, en fait, va plus loin, dans ces circonstances, que l'œuvre motivées par la culpabilité. »⁴¹

J. Abram fait l'hypothèse que la confusion qui se dégage de ces lignes tient probablement au fait qu'il s'agissait d'une conférence prononcée en l'honneur du centenaire de Freud où les kleinien étaient en majorité. De quelque manière que l'on aborde les textes winnicottiens il est difficile de constituer un corpus cohérent permettant d'appréhender la créativité artistique qui soit distinct de ce que Winnicott appelle la créativité en générale. Ceci apparaît d'autant plus évident lorsque l'on considère le statut qu'il donne à l'œuvre d'art.

« L'œuvre créée, en effet, se situe entre l'observateur et la créativité de l'artiste. »⁴²

D'emblée, Winnicott considère « l'œuvre créée », dans une position médiane entre le spectateur et ce qu'il appelle la créativité de l'artiste, c'est-à-dire quelque chose qui est de l'ordre de la poussée, de l'éclosion de la vie intérieure vers le monde extérieur. L'œuvre se situe donc dans un espace interstitiel, une aire transitionnelle qui assure le lien entre le spectateur et la vie créative, étant entendu que la créativité à laquelle Winnicott se réfère « est celle qui permet à l'individu l'approche de la réalité extérieure. »⁴³

Pour conclure, on peut dire que cette conception de l'œuvre d'art rejoint le point de vue de Marcel Duchamp qui écrivait :

« Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux. On découvre aujourd'hui le Greco; le public peint ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre. »⁴⁴

On pourrait aussi mettre en parallèle l'approche winnicottienne de celle d'un artiste comme Robert Filliou, membre du groupe Fluxus dans les années 1960, qui disait :

« L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. L'art = la vie »⁴⁵

Si l'illusion est pour Winnicott le propre de l'homme, il faut lui reconnaître le mérite d'avoir su en repérer la genèse dans les processus de maturation du tout-petit en relation avec les soins maternels. L'illusion, dont l'étymologie, *in-lusio* signifie « entrée en jeu », est nécessaire au petit d'homme pour que la vie vaille la peine d'être vécue car elle inaugure non seulement l'humanisation mais aussi la capacité de vivre créativement son rapport au monde.

Notes

1. D.W. WINNICOTT, « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 97.
2. D.W. WINNICOTT, « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1986, p. 56.
3. « Paradoxes de l'effet Winnicott », entretien avec J.B. PONTALIS, dans A. CLANCIER et J. KALMANOVITCH, Paris, In Press Editions, 1999, pp. 197-198.
4. J. ABRAM, *Le langage de Winnicott*, Paris, Edition Popesco, 2001, p. 3.
5. D.W. WINNICOTT, « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 97.
6. D.W. WINNICOTT, *Ibid*, p. 91.
7. D.W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 4-5.
8. D.W. WINNICOTT, « Le rôle de miroir de la mère », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 157.
9. D. ANZIEU, « La peau, la mère et le miroir dans les tableaux de Francis Bacon », dans *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 339.
10. A. CLANCIER et J. KALMANOVITCH, *Le paradoxe de Winnicott*, Paris, In Press Editions, 1999, p. 109.
11. D.W. WINNICOTT, « La défense maniaque », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, p. 17.
12. D.W. WINNICOTT, « Sur D.W.W. par D.W.W. », dans *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, Paris, Gallimard, 2000, p. 17.
13. D.W. WINNICOTT, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1971, p. 8.
14. D.W. WINNICOTT, « Le Squiggle », cité dans *Le langage de Winnicott*, Jan ABRAM, Paris, Ed. Popesco, 2001, pp. 352-353.
15. D.W. WINNICOTT, « Les aspects métapsychologiques et cliniques de la régression au sein de la situation analytique », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, *op. cit.*, pp. 144-145.
16. R. ROUSSILLON, « Actualité de Winnicott », dans *Le paradoxe de Winnicott*, *op. cit.*, p. 13.
17. D.W. WINNICOTT, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 21.

18. D.W. WINNICOTT, « La communication entre le nourrisson et la mère, et la mère et le nourrisson, comparaisons et contrastes » (1968), dans *Le bébé et sa mère*, Paris, Payot, 1992, p. 141.
19. D.W. WINNICOTT, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 146.
20. D.W. WINNICOTT, « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 100.
21. D.W. WINNICOTT, « La localisation de l'expérience culturelle », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 135-136.
22. M. MILNER, *Les mains du Dieu vivant*, Paris, Gallimard, 1974, p. 336.
23. J.B. PONTALIS, « Faiseurs de rêves » dans, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977, p. 48.
24. Voir le texte *Playing and Reality*, (1971) London & New York, Routledge, 1989, p. 14.
25. D.W. WINNICOTT, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 25
26. D.W. WINNICOTT, « La théorie de la relation parent-nourrisson », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 240.
27. S. FREUD, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », dans *Résultats, idées, problèmes*, P.U.F., Paris, 1984, pp. 136-137.
28. D.W. WINNICOTT, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 155
29. D.W. WINNICOTT, « Intégration du moi au cours du développement de l'enfant », dans *Processus de maturation chez l'enfant*, Paris, Payot 1970, p. 10.
30. D.W. WINNICOTT, « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 111.
31. D.W. WINNICOTT, « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, *op. cit.*, p. 57.
32. J. LACAN, *La relation d'objet, Séminaire IV*, Paris, Seuil, 1994, p. 35.
33. J. LACAN, *L'angoisse*, 26 juin 1963, Séminaire inédit.
34. D.W. WINNICOTT, « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988, p. 48.
35. D.W. WINNICOTT, *Ibid*, p. 48.
36. D.W. WINNICOTT, « Le développement affectif primaire », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, *op. cit.*, pp. 44-45.
37. D.W. WINNICOTT, « La position dépressive dans le développement affectif normal », *Ibid*, p. 153.
38. D.W. WINNICOTT, *Idem*, p. 152.
39. D.W. WINNICOTT, « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 130.
40. Voir sur ce sujet l'article de Mélanie Klein intitulé « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1987, pp. 254-262.

41. D.W. WINNICOTT, « La psychanalyse et le sentiment de la culpabilité », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse, op. cit.*, p. 226.
42. D.W. WINNICOTT, « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité, op. cit.*, p. 97.
43. D.W. WINNICOTT, *Ibid*, p. 95.
44. M. DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 247.
45. Cité dans l'article de Pierre Tilman, « Les quatre vies de Robert Filliod », dans *Artpress*, n° 233, Mars 1998, p. 41.