

Adaptation, créativité et traumatismes (sur l'exemple de la vie et l'œuvre de Niki de Saint-Phalle)

Pierre Tap, Ana Bela Mendes

▶ **To cite this version:**

Pierre Tap, Ana Bela Mendes. Adaptation, créativité et traumatismes (sur l'exemple de la vie et l'œuvre de Niki de Saint-Phalle). 6ème Colloque international du RIPSYDEVE; Actualités de la Psychologie du Développement et de l'Éducation, May 2013, France. pp.324-332. hal-01019448

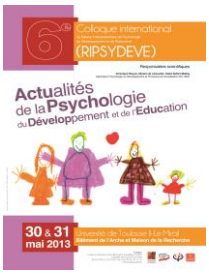
HAL Id: hal-01019448

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01019448

Submitted on 7 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



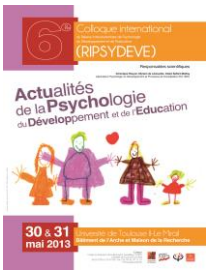
Actualités de la Psychologie du Développement et de l'Education
Actes du 6ème Colloque International du RIPSYDEVE
Réseau Interuniversitaire de Psychologie du Développement et de l'Education
Laboratoire Psychologie du Développement et Processus de Socialisation - Université Toulouse 2 –Le Mirail
Toulouse, 30 et 31 mai 2013

Pierre Tap, Université de Toulouse 2 - Le Mirail
Ana Bela Mendes, Institut Supérieur d'Education et à l'Ecole des Beaux-Arts de Lisbonne

Adaptation, créativité et traumatismes (sur l'exemple de la vie et l'œuvre de Niki de Saint-Phalle)

Résume

L'objectif de cette présentation est de montrer la nécessité de proposer une théorie des liens entre l'adaptation (non limitée au contrôle, au coping..), la créativité, l'identisation (différences entre concept de soi et identités) et la résonance émotionnelle dans la cadre du développement personnel tout au long de la vie. Mais il importe aussi d'analyser les effets de traumatismes subis pas la personne durant l'enfance ou dans des périodes critiques ultérieures. Ces analyses mettent en évidence la confusion entre la vulnérabilité de la personne et la force des pressions, des injonctions et des maltraitances éventuelles de l'entourage ou du contexte historique, économique et politique. La vulnérabilité physique et psychique peut certes être à l'origine des difficultés d'adaptation et de socialisation, mais cette vulnérabilité peut aussi être le résultat de la trop forte emprise des milieux de vie. En s'appuyant sur l'exemple de Niki de Saint-Phalle, sculptrice devenue célèbre, les auteurs montrent comment le contexte de sa naissance en 1930 (crise mondiale, crise familiale après ruine du père, graves troubles de la mère qui confie ses enfants à des parents, etc.) est à l'origine d'un traumatisme chez Niki. Ce traumatisme aura des effets durables tout au long de sa vie. Mais l'analyse de son œuvre montre aussi comment ce traumatisme est, en partie, à l'origine de sa créativité et de la façon dont ses œuvres sont largement marquées par des conflits identitaires associés à l'image ambivalente de la mère.
Mots-clés : Identisation – Adaptation – créativité – Reliance - Identités paradoxales



Actualités de la Psychologie du Développement et de l'Education
Actes du 6ème Colloque International du RIPSYDEVE
Réseau Interuniversitaire de Psychologie du Développement et de l'Education
Laboratoire Psychologie du Développement et Processus de Socialisation - Université Toulouse 2 –Le Mirail
Toulouse, 30 et 31 mai 2013

Pierre Tap, Université de Toulouse 2 - Le Mirail
Ana Bela Mendes, Institut Supérieur d'Education et à l'Ecole des Beaux-Arts de Lisbonne

Adaptation, créativité et traumatismes (sur l'exemple de la vie et l'œuvre de Niki de Saint-Phalle)

Introduction

Suite à nos travaux croisés sur l'adaptation (que la créativité questionne, Tap & Sordes-Ader, 2012) et sur la créativité (que l'adaptation questionne, Mendes, 2009), et en nous appuyant sur l'analyse des interactions entre la vie et l'œuvre de Niki de Saint-Phalle, sculptrice (1930-2002), nous nous focalisons ici sur les effets de traumatismes (ou handicaps) dans les crises de développement (les crises identitaires) d'une personne, tout au long de sa vie. Comment la personne cherche-t-elle à construire, à défendre et à développer son identité personnelle, en luttant contre ses traumatismes ou en s'appuyant sur eux pour s'affirmer ou se transformer selon les événements vécus et les opportunités saisies ?
Nous nous appuyons, théoriquement et méthodologiquement sur l'importance des relations auxquelles la personne, à travers son identité, au cours de son histoire et de son développement, se trouve confrontée, dans des événements, éventuellement traumatiques, des changements de contextes ou de réseaux sociaux. Accentuons au passage l'importance que nous accordons à ce que l'on a pu appeler le *modèle historico-développemental*, en particulier toulousain (Meyerson, 1948, 1973, 1987 ; Malrieu 1967, 2003 et le Laboratoire « Personnalisation et changements sociaux », Malrieu *et al*. 1989) entrant en résonance avec d'autres références théoriques et d'autres pratiques, en psychologie ou en dehors d'elle : par exemple dans la *sociologie du sujet* (Dubet et Wieviorka, 1995 ; Touraine et Khosrokhavar, 2000) et dans la *philosophie sociale* à propos des liens entre identités et reconnaissance (Ricoeur, 1990 ; Ferry, 1991 ; Honneth, 2000, 2006, 2007). Nous montrerons ici l'importance des liens entre la construction de l'identité, le traumatisme, la créativité artistique et l'histoire du créateur (Boden, 1994 ; Csikszenmihaly, 1996).

1. De l'identité logique à l'identité personnelle

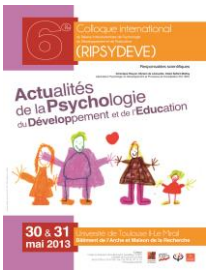
Pris en son sens littéral, celui de la logique, l'identité est d'abord liée au fait que deux ou plusieurs objets, personnes, groupes, notions ou processus sont perçus « identiques » (la similitude absolue, l'idem des latins, la mêmeté des philosophes, Ricoeur, 1990). Piaget et ses collaborateurs ont étudié l'identité des objets à partir de « ce qui est pareil », « mettre les mêmes avec les mêmes », « mettre ensemble ce qui va ensemble », On se souvient des expériences de conservation, de constance et de permanence d'objets ou de mesures permettant la construction d'invariants, l'accès à la décentration, à la réversibilité opératoire, et l'émergence de processus de classification et de sériation (Inhelder & Piaget, 1959 ; Tap, 2005).
Mais Piaget (1954) a également montré que l'enfant peut catégoriser les personnes et lui-même en termes de ressemblances et de différences. Il apprend à se connaître lui-même et à construire, difficilement, ses propres constances et sa cohérence interne, en particulier par l'émergence progressive de valeurs à conserver, à respecter ou à défendre, ce qui implique l'apprentissage de la volonté. Cet apprentissage implique l'appropriation progressive de sentiments interindividuels, d'affects intuitifs (entre 2 et 7 ans, sentiments sociaux élémentaires, premiers sentiments moraux de

reconnaissance, morale hétéronome, réalisme moral, respect unilatéral, obéissance), puis d'affects normatifs entre 7 et 11 ans (sentiments moraux autonomes, avec intervention de la volonté : le juste et l'injuste ne dépendent plus de l'obéissance à une règle mais du respect mutuel, de la réciprocité et de la coopération) et de sentiments idéologiques à l'adolescence (sentiments interindividuels se doublant de sentiments ayant pour ancrage des idéaux collectifs).

2. Du concept de soi à l'identisation

En considérant l'identité personnelle comme un système de représentations et de sentiments, évoluant selon une dynamique complexe, en relation avec les identités collectives (comme le propose l'équipe toulousaine), nous introduisons un débat contradictoire sur la nature du processus d'*identisation*[1] et sur ses caractéristiques paradoxales.
Dans ce contexte, interculturel et inter-catégoriel, l'identité personnelle ne peut se confondre avec le concept de soi ou avec l'image de soi (L'Ecuyer les assimile, 1978, Tap les différencie, 2005) ; elle n'est pas seulement une dimension cognitive de la personnalité. Les situations critiques, les classifications sociales, les processus émotionnels (dimensions affectives), les stratégies d'action (dimensions conatives), l'évolution relationnelle et la façon dont la personne prend en compte ses nostalgies ou ses projets (le passé ou le futur dans le présent) y jouent un rôle capital.
L'identité personnelle implique en effet de multiples références sociales et culturelles et un lien déterminant avec les identités collectives (classificatrices et évaluatives) à travers des mécanismes de comparaison, de confusion ou d'opposition, de confrontation entre l'affirmation individuelle et la participation à des quêtes collectives de reconnaissance sociale (compétition, coopération et solidarisation ou conflits, crises et violences). Elle s'inscrit dans une dynamique affective, par l'intrusion d'émotions, la difficile régulation de sentiments multiples : le sentiment d'identité (rester le même dans le temps) n'est que l'un de ces sentiments. On peut lui associer l'importance des processus d'auto-valorisation (sentiments de supériorité et d'infériorité), mais ces sentiments émergent en même temps que la dynamique de la valorisation interindividuelle qui fonde le sentiment de sympathie/empathie tout autant que celui de l'antipathie, en même temps aussi que se renforce progressivement la capacité de jugement sur soi-même (Piaget, 1954). C'est que, pour Piaget, la valeur est un caractère affectif de l'objet, c'est-à-dire un ensemble de sentiments projetés sur l'objet. Elle constitue donc bien une liaison entre l'objet et le sujet, mais une liaison affective. Dans l'interaction fonctionnelle entre le cognitif et l'affectif, Piaget en vient à considérer l'affectivité comme l'aspect énergétique des conduites tandis que les structures relèveraient des fonctions cognitives. Les sentiments, sans être par eux-mêmes structurés s'organisent structuralement en s'intellectualisant. Sur ce point, il y a accord entre Piaget et Wallon. Pour ce dernier, les premières prises de contact entre le sujet et son environnement sont d'ordre affectif : ce sont les émotions. Celles-ci « chevillent le social au corps ». Tout au long de la vie, les acquis dans le domaine de la connaissance s'intègrent au développement de l'affectivité et en permettent la complexification. Mais dès l'instant où la personne agit, observe, réfléchit ou même imagine, elle abolit en elle le trouble émotionnel, qui peut, à vrai dire, l'envahir à nouveau plus tard (Malrieu, 1967 ; Wallon, 1949).

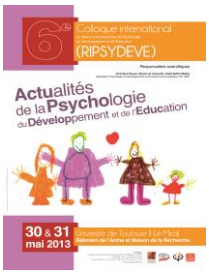
[1] La notion d'« *identisation* » a été proposée par Pierre Tap en 1979 à l'occasion du colloque identité à l'UTM (actes publiés en 1980, 1° édition ; 1986, 2° édition) (voir dans Wikipedia). Dans les publications anglo-saxonnes, Alberto Melucci (Milan) a popularisé la notion (identization) en 1996.



L'appropriation par l'enfant ou l'adolescent, d'identités et de styles collectifs implique un travail progressif. L'individu en viendrait à développer l'image d'un authentique « être soi-même » et à poser des actes, engager des conduites qui porteraient la marque d'un style véritablement singulier, malgré son origine ou sa catégorisation collectives. Le changement personnel serait le résultat d'un développement par extension structurale, impliquant une *transgression des codes sociaux ou des attentes.* Mais cette transgression ne serait rendue possible que par l'existence simultanée d'une pluralité de codes et d'attentes, en même temps que des « traits libres » échappant aux codifications sociales manifestes, s'organisant en sous-codes implicites et favorisant le jeu créateur de nouvelles connotations et l'émergence d'une marge de sens. Bien entendu les changements personnels ne sont cependant pas indépendants de l'évolution des conduites collectives, de la sociogenèse (Malrieu, 1989 ; Piaget, 1963, 1967).
Appliquée à l'identité, cette hypothèse apparaît riche d'apports. Les conduites égocentrées et l'image de soi qui, à un moment donné leur est associée, ne changent que si interviennent à la fois une rupture énergétique, une transgression des valeurs et des codes jusque-là suivis, assumés et intériorisés, et un excès de traits et valeurs « libres », liés par simple connotation au système antérieur, mais susceptibles maintenant d'être directement activés, dans une mobilisation restructurante, accompagnés d'émotions et de sentiments divers, d'autovalorisation ou d'auto-scepticisme, de doute sur soi, de réussite ou d'échec, d'avidité ou d'écœurement, de solitude ou de trop-plein relationnel. Par cette mutation, active, cognitive et affective tout à la fois, le sujet affirme sa différence et sa singularité, mais il renforce aussi ses réelles capacités adaptatives. Par là il pourra transformer ses comportements et ses représentations, instaurant ce qui pourra être considéré par la suite comme un nouveau style.

3. Troubles identitaires et créativité en situation de crise.

Pour être en crise un système doit, paradoxalement, être doué d'activité et être en prise avec une temporalité. Il doit avoir une histoire et un devenir potentiel. Il y a crise lorsque le système n'est pas en mesure de « décider » de la poursuite de son développement ; les fondements de son activité sont remis en cause, dans une situation tendue ou en rupture. Des changements (internes et externes) s'avèrent nécessaires. Le système doit retrouver son équilibre antérieur ou en atteindre un nouveau. Il doit paradoxalement changer ses « invariants », ses assises identitaires, ses valeurs de référence, son style d'intervention. Quatre processus doivent être activés et harmonisés : 1. l'adaptation, 2. la poursuite de projets et d'objectifs, 3. l'effort d'intégration et de reconnaissance, et 4. la Latence, la stabilisation normative par l'articulation latente de nouvelles valeurs, de nouveaux attachements et enracinements identitaires (cf. le système AGIL de Parsons : **A**daptation, **G**oals-attainment, **I**ntégration & **L**atence, 1968 ; 1971). L'identité serait du côté de la « latence » (L), alors que le concept de soi serait du côté du Moi (G. poursuite des buts). Mais des va-et-vient entre tous ces processus sont à l'œuvre.
C'est dans cet effort de relance que la créativité peut émerger pour faciliter le dépassement de la crise et le développement de soi. Le plus souvent le processus créatif serait associé à une phase de « flow » impliquant motivation, tension positive, plaisir et déconnection du temps qui passe (Csikszentmihalyi, 1996). Mais ce dernier auteur précise, à juste titre, que la créativité « ne naît pas d'un cerveau mais d'une interaction entre des idées et un contexte socioculturel » (op.cit. p.27). La question se pose ici de voir dans quelle mesure la créativité a pu faire intervenir une lutte contre un traumatisme, ou même de savoir si la créativité n'est pas, plus ou moins directement le résultat du traumatisme lui-même.



4. Niki de Saint-Phalle : traumatisme et créativité

Niki de Saint-Phalle est née à Paris 1930, dans une famille aristocratique franco-américaine. Ses parents ont été ruinés par la crise financière (1929) au moment où sa mère, enceinte d'elle, découvre aussi l'infidélité de son mari. Les crises individuelles sont bien sûr diversement associées à des crises collectives et s'y emboîter : crises conjugales, familiales et professionnelles, jusqu'aux crises mondiales. Il reste à analyser la façon dont tous ces processus s'articulent, dans l'espace et dans le temps (collectifs et personnalisés).

Phase 1. De l'enfance à l'âge adulte

Les conflits vécus par ses parents, vont être supportés par Niki-enfant comme autant de « fautes » dont elle aurait été la cause. Ils contribueront en tous cas à la culpabiliser, à accentuer ses difficultés d'adaptation et à expliquer ses échecs relationnels et scolaires «Ma mère, ma mère, où êtes-vous? Pourquoi m'avez-vous quittée? (…) chaque femme devient toi, maman, maman» (Lettre à sa mère).
Niki raconte qu'elle faillit mourir au moment de sa naissance. Elle associa cet événement à ses difficultés respiratoires, mais aussi à son désir constant, pour survivre, de prendre des risques. A partir de comportements perçus pathologiques en famille ou à l'école (peindre en rouge les feuilles de vignes des statues d'hommes nus..) elle est exclue de l'école et dans l'obligation de suivre des traitements médicamenteux (ce sera le cas toute sa vie, à des degrés variables selon les périodes...).
Dans les recherches sur la personnalité créative, l'une des caractéristiques généralement attribuées aux créateurs, est justement leur capacité à prendre des risques. Ces recherches ont également démontré que pendant toute leur vie, les artistes font des expériences généralement mal acceptées par les institutions qui jugent négativement leur travail artistique. Elles évoquent aussi le fait que l'opinion des autres n'a pas d'importance pour eux. Ils sont plus indépendants que la moyenne de la population standard. Ils perçoivent la nécessité de sortir des conformités et des stéréotypes pour innover. Pour que surgissent des idées novatrices il faut rompre avec les règles de l'espace conceptuel du domaine, ce qui peut apporter une nouvelle théorie, un nouveau cadre esthétique, de nouvelles méthodes ou techniques.
Les créateurs peuvent avoir des réactions successives, contradictoires. Comme le précisait Cskizentmihalyi, (1996) ils peuvent passer d'un pôle à son opposé en fonction des situations et de la façon dont ils les vivent.

Phase 2 : De la vie conforme de femme et mère à la rupture au profit de l'art (à la fois vécu comme thérapie et comme réalisation de soi).

À l'âge de 18 ans, Niki se marie avec Harry Matthews et revient à Paris, devient mère de deux enfants, travaillant comme top model. A 23 ans, elle est victime d'une profonde crise névrotique. Elle décide de devenir artiste plastique, activité qu'elle prenait jusque là comme un « passe-temps ». Le paradoxe s'est installé. Elle n'est pas malheureuse avec ses enfants et son mari, mais l'art la pousse dans une autre voie, une voie qui, pense-t-elle va lui permettre de se (re)trouver elle-même, d'élaborer une stratégie résiliente lui permettant de surmonter ses troubles. Dans les années 60, elle abandonne sa vie familiale (et donc ses enfants, qu'elle retrouvera beaucoup plus tard) pour se dévouer totalement à son art. Elle rencontre Jean Tinguely, sculpteur, qui la pousse à entreprendre une carrière de sculptrice.

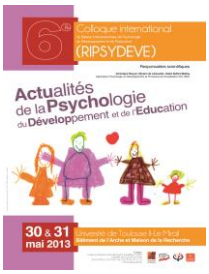
Phase 3 : De l'expression de la violence (tir au fusil sur ses propres œuvres en plâtre) à son dépassement par l'engagement féministe.

À l'époque elle a une passion obsessionnelle pour les armes. Elle exprime une grande violence, une vraie rage dans ses «shooting pictures » Sa première stratégie résiliente, pour dépasser la rage et la violence ainsi ressenties, est mise en place avec ses premières expériences de tir au fusil sur des plâtres en relief incluant des ballons de peinture.
Le fait d'avoir été adoptée par le groupe des *« Nouveaux réalistes »,* dont elle est la seule femme, lui donne une plus grande confiance en elle-même. Ce nouveau groupe d'appartenance lui accorde une reconnaissance dont elle a besoin, en plus de celle que lui apporte Tinguely. Elle trouve un nouveau lien social, dans un nouveau réseau, lien bienvenu après la rupture d'avec sa vie familiale et son milieu social d'appartenance antérieur.
Elle dit avoir eu une agréable sensation de tirer sur sa peinture ou ses plâtres et de voir se transformation (en se détruisant, symboliquement). Pour elle il s'agit d'un processus paradoxal, à la fois d'une naissance et d'une mort.
« Quelle thérapie ce fut pour moi ! » (Lettre à Jean T, 1990). L'encre coule, comme une blessure, l'œuvre est la victime envisagée Elle est symboliquement devenue la «Diane chasseresse», une femme belle avec un fusil. « La peinture est la victime, ou bien ce sont les hommes... ou bien la peinture était-elle, MOI ? Me tirais-je dessus selon un RITUEL qui me permettait de mourir de ma propre main et de me faire renaître ?» (op. cit.). Cette façon d'exprimer les processus à l'œuvre dans ses activités, a été son « intentionnalité créative » (sinon « son projet ») pendant deux ans. Elle a manifestement provoqué une « catharsis » lui permettant d'expurger ses conflits internes, car elle signale qu'elle n'a pas eu besoin de médicaments durant cette phase, et elle n'est plus jamais revenue sur ce type de pratiques par la suite.
Niki met en route une nouvelle approche. Elle présente des *assemblages constitués par des objets de l'univers féminin*, objets associés aux rôles de femmes dans la société. Il lui faut défendre les femmes par la critique de leur place et de leurs rôles dans la société. Les mariées avec plusieurs enfants, représentées par de petites poupées ou même par quelques parties de poupées découpées, bras, jambes ou têtes. Ce type de travail va évoluer vers une (re)présentation puissante et positive de la femme grâce aux « grosses Nanas ». Elle abandonne alors la présentation associée plus ou moins agressivement aux stéréotypes de la féminité à la vision critique de la fragilité de la femme.

Phase 4 : De la création de Nanas

Niki présente la femme, grosse, forte et capable, du fait de ses dimensions, d'être plus forte que les hommes. Elle introduit la glorification des femmes, présentées comme des déesses, mais, dans le même temps, porteuses de gaieté infantile, celle-ci accentuée par les couleurs éclatantes utilisées et par les postures choisies pour quelques-unes de ses «NANAS». Celles-ci personnalisent une attitude critique face à la condition sociale de la femme. Cette critique est aussi accentuée par le mouvement des machines construites par Jean Tinguely, machines qui animent les Nanas. Ces deux stratégies créatrices impliquent, l'une et l'autre, une sorte de «retour, de nouvelle visite» à l'enfance. Niki joue avec ses poupées, comme plus tard elle jouera avec les « méga-images » reproduisant le Tarot dans un Jardin. Elle est un enfant en constante recherche de résolution de la mère abandonnique, traumatisme tardivement surmonté.

Phase 5 : De la « Déesse de la fertilité » (Stockholm) et l'entrée dans la mère.



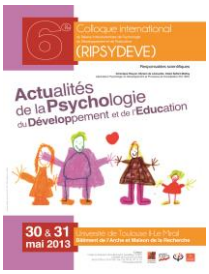
A 1966, Pontus, directeur du musée d'art moderne de Stockholm l'invite à faire une sculpture dans le musée, «Une Nana» occupant le hall du musée et « habitable », symbolisant une femme couchée, en bonne sante, dans laquelle on entre par le vagin. «La grande Déesse de la fertilité, *Hon*, (Elle, en suédois)» est « la grande déesse » ainsi réalisée, Niki va habiter réellement pendant trois mois au sein de sa sculpture.
La Déesse a reçu 100.000 visiteurs pendant trois mois et a ensuite été détruite. Elle a eu une fonction quasi-magique pour Niki ("Mère, j'ai conquis le monde pour vous!"). C'était un retour au sein maternel. A travers ses activités artistiques, Niki a tenté de retrouver le lien familial (confondu avec la relation mère-fille, mais qui lui permettra aussi de redevenir mère de ses propres enfants), à travers la reconnaissance de sa réussite et la maîtrise de ses émotions. Elle a aussi cherché à élargir ses liens sociaux grâce à la reconnaissance de sa créativité par le public et la participation à un groupe professionnel ou à travers des admirateurs. Le moment crucial de la reconnaissance de sa créativité a été son exposition au Centre Pompidou (Paris) en 1980.

Phase 6 : Le jardin des Tarots et l'impératrice

A partir de 1980, la construction du Jardin des tarots (Garavicchio, Toscane, Italie) a permis la concrétisation de son rêve, un jardin de joie et d'imagination, rempli de sculptures lumineuses, colorées, visitables (comme des maisons) et touchables,. Niki admettait que si elle n'avait pas pu réaliser cette œuvre, et ainsi concrétiser ses rêves par la sculpture, elle aurait sombré dans la maladie mentale.
Elle y a construit une nouvelle Déesse, l'impératrice, dont elle a fait sa maison en même temps que son bureau professionnel, et dans laquelle elle a habité et vécu pendant 7 ans.
Après la construction de sa maison et pendant l'élaboration progressive des sculptures du jardin, elle a vécu, volontairement, des années de grande solitude. Mais elle ne pouvait pas s'éloigner de cette « Mère ». «Quel luxe d'être à l'intérieur de ma mère et de pouvoir regarder l'extérieur». Elle a quitté sa maison-sculpture seulement en 1988. Il s'agissait ici encore d'une renaissance, mais après avoir « retrouvé sa mère » (après l'avoir recréée). Notons que cette mère recréée se voit attribuer, par Niki, la fonction de toute-puissance fusionnelle et transitionnelle de la mère « primaire » (première année de la vie de l'enfant). Le « luxe » qu'évoque Niki provient justement du fait qu'elle a pu vivre à la fois la jouissance primaire du fœtus/bébé « enveloppé » par sa mère (fonction de contenance) et la jouissance du « champion » qui domine sa création en « englobant » la totalité complexe du jardin-Paradis (jubilation narcissique du créateur se confondant avec la Nature toute entière).

Conclusion

Le processus créateur implique la capacité de *réélaborer et de combiner autrement des éléments de la réalité emmagasinés dans la mémoire.* Ce processus implique aussi la jonction et le va-et-vient entre la pensée rationnelle et les émotions qui l'accompagnent. Les caractéristiques cognitives et affectives viennent orienter la tendance à agir (processus conatif). L'imagination artistique réactive ces processus de création, ces combinaisons et ces transformations. Celles-ci sont rendues possibles grâce à ce que Lubart (2003) nomme la *résonance émotionnelle ressentie*, qui accompagne les données intellectuelles, qui aide à la réélaboration imaginaire et permet à l'auteur de trouver des idées créatives, de matérialiser ce processus, à produire des mots, des sons, des objets, des symboles, etc. qui vont réduire sa tension, ses inquiétudes internes, et à transformer en conflit



explicite et contrôlé, ce que son traumatisme lui faisait vivre comme fantasmes insupportables. Niki par la création artistique, a aussi remodelé son rapport au monde, physique et social.

La démarche créative s'appuie donc souvent, pour démarrer et se développer, sur la présence de stratégies résilientes, de processus de faire face aux conflits internes, à des traumatismes. En tous cas, Niki, pour réaliser ses désirs créatifs, pour conquérir une harmonie interne libératrice, a dû reproduire pour d'autres ce dont elle s'est plainte pour elle-même, en abandonnant ses propres enfants. Les Nanas sont des êtres fantastiques issus de son imagination mais qui prennent sens pour les spectateurs par les sentiments que les Nanas leur inspirent (joie, liberté de mouvement, couleurs chaleureuses).

Dans ses lettres elle évoque clairement que pour résoudre ses crises elle devait produire du nouveau uniquement issu de ses propres «métamorphoses», que nous pouvons interpréter comme une théâtralisation actuelle de processus anciens : elle vit successivement plusieurs personnages ; elle devient mère, gardienne des jouets des jardins ; mais elle est aussi enfant, cherchant la protection de sa Mère dans ses Nanas et jouant avec les produits fantastiques issus de son imaginaire ; elle est Déesse, qui lui fait assumer un véritable pouvoir religieux ; elle est enfin elle-même protectrice et impératrice, ce qui lui donne le pouvoir absolu de décision sur le terrain.

À la fin de sa vie, elle considéra que tout ce qu'elle avait fait dans sa vie était, en définitive, pour que sa mère change d'avis sur sa fille, pour que sa mère ait une image positive d'elle. Elle a pris conscience de la dimension déterminante de cette référence cachée à sa mère, qui devenait, en négatif, le moteur créatif de toute son œuvre. La femme, la déesse-mère, comme image centrale de toute sa production imaginaire.

L'expression de sa créativité ne s'est pas affaiblie avec l'âge, au contraire. Un monde fantastique a émergé et a pris forme. Dans ses dernières œuvres, l'agressivité de ses débuts a totalement disparue et les grandes Nanas aussi. Niki ne se représente alors que des objets fantastiques, issus de son imagination et de ses rêves.

Références bibliographiques

Boden, M. (1994). *Dimensions of Creativity*. Cambridge, London: MIT Press.

Csikszenmihaly, M. (1990) *Flow: The Psychology of Optimal Experience.* New York: Harper and Row. (tr. fr. *Vivre. La psychologie du bonheur.* Paris : Robert Laffont 2004).

Csikszenmihaly, M. (1996). *Creativity.* New York: Harper Collins (tr. Fr. *La créativité. Psychologie de la découverte et de l'invention.* Paris : Robert Laffont. 2006).

Dubet, F. & Wieviorka, M. (1995). *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine.* Paris : Fayard.

Ferry, J.M. (1991). Les puissances de l'expérience 1. Le sujet et le verbe; 2. Les ordres de la reconnaissance. Paris : Cerf.

Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Cerf.

Honneth, A. (2006). *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*. Paris : La Découverte.

Honneth, A. (2007). *La réification. Petit traité de théorie critique*. Paris : Gallimard.

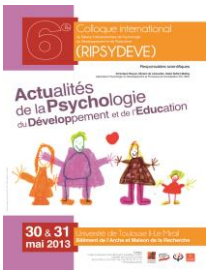
Inhelder, B., & Piaget, J. (1959) *La genèse des structures logiques élémentaires : classifications et sériations.* Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.

L'Ecuyer, R. (1978). *Le concept de soi.* Paris : P.U.F.

Lubart, T. (2003). *Psychologie de la créativité*. Paris : Armand Colin.

Mendes, A.B. (2009). Criatividade e resolução de problemas. *Aprendizagem e desenvolvimento, volume X, nº41/42.* Lisboa : Instituto Piaget.

Malrieu, P. (1967). *Les émotions et la personnalité de l'enfant.* Paris : Vrin.



Malrieu, P. (Ed.)(1989). *Dynamiques sociales et changements personnels.* Toulouse : CNRS.
Malrieu, P. (2003). *La construction du sens dans les dires autobiographiques.* Toulouse : Erès.
Meyerson, I. (1948). *Les fonctions psychologiques et les œuvres.* Paris : Vrin.
Meyerson, I. (1973). (dir.) *Problèmes de la personne.* Paris : Mouton.
Meyerson, I. (1987). *Ecrits (1920-1983).* Paris : P.U.F.
Parsons, T. (1968). The position of identity in the general theory of action. *In* C. Gordon & K.J. Gergen (Eds.), *The self in social interaction.* New York: J. Wiley.
Parsons, T. (1971). *The system of Modern Societies.* New York: Prentice Hall (tr. fr. *Le système des sociétés modernes*. Paris : Dunod, 1973).
Piaget, J. (1954). *Les relations entre l'intelligence et l'affectivité dans le développement de l'enfant et de l'adolescent*. Paris : CDU (2° éd. en 1962).
Piaget, J. (1963). *La naissance de l'intelligence. (4° éd.)* Paris : P.U.F.
Piaget, J. (1967). *La psychologie de l'intelligence.* (9° édition) Paris : Armand Colin.
Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre.* Paris : Seuil.
Tap, P. (2005). La construction de l'identité personnelle chez l'enfant. *In* R. Cloutier, P. Gosselin & P. Tap *Psychologie de l'enfant* (pp. 299-322). Montréal : Ed. Gaëtan Morin.
Tap, P., & Sordes-Ader, F. (2012). Soi, identités et adaptation. *In* C. Tarquinio & E. Spitz (Eds.) *Psychologie de l'adaptation* (pp. 143-172). Paris : Dunod.
Touraine A., & Khosrokhavar, F. (2000). *La recherche de soi. Dialogue sur le Sujet.* Paris : Fayard.
Wallon, H. (1949). *Les origines du caractère chez l'enfant.* Paris : P.U.F.

Pour citer ce document

Tap, P., & Mendes, A.B. (2014). Adaptation, créativité et traumatismes (Sur l'exemple de la vie et l'œuvre de Niki de Saint-Phalle). *In* V. Rouyer, M. de Léonardis, C. Safont-Mottay, & M. Huet-Gueye (Eds.), Actes du *6ème Colloque du RIPSYDEVE*. *Actualités de la Psychologie du développement et de l'Éducation* (pp. 325-332).Toulouse : Université Toulouse 2 – le Mirail. [en ligne] http://hal.archives-ouvertes.fr/RIPSYDEVE/fr