

DE LA CRÉATIVITÉ DANS LA CLINIQUE DE LA PERSONNE EN SITUATION DE HANDICAP

Simone Korff-Sausse¹
Université Denis Diderot – Paris 7 (France)

INTRODUCTION

L'art ne propose pas une représentation objective du monde, mais il introduit à la dimension de la subjectivité. En disant cela, on voit d'emblée tout l'intérêt d'une activité artistique pour la personne handicapée, dans la mesure où, justement, on nie sa part de subjectivité à celle-ci. Le corps handicapé est traité comme un objet instrumentalisé, soumis à des technologies. La dimension subjective est évacuée. Sa vie psychique est occultée. À l'origine de toute œuvre d'art, il y a un cri, un geste, ou quoi que ce soit qui déchire la trame de l'objectivité. Henri Maldiney (1973) appelle cela le moment pathique. Le pathique étant opposé au gnosique, on se situe donc plus du côté d'un ressenti que d'une connaissance ou alors une connaissance qui ne serait pas objective : « Le pathique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire... Il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons avec les phénomènes ». En ce sens, l'art produit de l'inattendu, mais cet inattendu se découvre paradoxalement comme toujours déjà là.

L'art ouvre sur la dimension intérieure du sentir, dit encore Maldiney. Or le sujet du sentir, n'est pas un sujet isolé ou solitaire. Le point de vue phénoménologique, qui est celui de Maldiney, dévoile la dimension communicative et signifiante de l'œuvre, préalable à toute objectivation, au niveau même du sentir.

1. LA RENCONTRE ENTRE ART ET HANDICAP

Entre art et handicap, c'est la rencontre de deux mondes : celui de l'objet et celui du sujet, celui des perceptions et celui du sentir. L'art donne forme, consistance et un statut à ces éprouvés. Pour les personnes handicapées, cette démarche a une valeur particulière, puisque, comme je le disais, leur est souvent dénié l'existence de la dimension psychique. Le handicap incite à instrumentaliser la personne, à la traiter en termes de fonctionnalité. La réalité organique, avec son caractère massif et irrémédiable, met la vie affective au second plan. Les soucis techniques prennent le pas sur la vie émotionnelle, qui se trouve étrangement évacuée. C'est ce que nous, psychanalystes, appelons le déni de la vie psychique (Korff-Sausse, 2011). On tend à nier ou à minimiser la capacité à penser ou à éprouver de la personne handicapée. Le corps handicapé n'est plus un corps habité. Comment l'habiter à nouveau ? Et quel rôle l'art peut-il jouer dans ce processus, qui est à considérer dès lors comme un processus de réappropriation et de subjectivation ?

Si cette réappropriation consiste à habiter son propre corps, alors l'art pourrait y contribuer. Pour Maldiney : « L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un

¹ sksause@hotmail.com

Maitre de conférences à l'UFR Études Psychanalytiques. Psychanalyste. Membre de la Société Psychanalytique de Paris.

temps où nous sommes présents - et à partir desquels effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans un monde, ce qui s'appelle habiter ». Créer, c'est donc trouver un lieu, être dans un temps, sentir le monde et soi-même. L'art permet de s'habiter soi-même et d'habiter le monde.

2. LES EFFETS PSYCHIQUES DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Mais la création produit autre chose que des œuvres. Qu'en est-il des effets psychiques de la création artistique ? Dans un atelier par exemple, faut-il rechercher des effets thérapeutiques ? Dans ce domaine, différentes positions sont possibles (Schauder, 2013). Dans certains cas, l'atelier se fixe des objectifs thérapeutiques. Mais dans d'autres, la position des animateurs, surtout s'il s'agit d'artistes, consiste à écarter à tout prix de telles visées thérapeutiques, partant de l'idée qu'il ne saurait y avoir de création soumise à un objectif quelconque. La distinction thérapeutique/pas thérapeutique est pertinente pour différencier les démarches, mais on constate néanmoins qu'un espace qui n'est initialement pas prévu pour être thérapeutique peut, dans la pratique, avoir des effets thérapeutiques...

Plutôt que de se lancer dans ce débat qui me paraît à l'heure actuelle un peu dépassé, je voudrais poser la question en d'autres termes. Avec la notion de processus, nous déplaçons la problématique. La question n'est plus celle du pourquoi, mais celle du comment. Nous laissons de côté, provisoirement, les grandes questions souvent sans réponse du *Pourquoi* (pourquoi on crée ? Pour qui ? Donc l'origine et la finalité de la créativité) afin d'étudier de plus près les questions du *Comment*. Il s'agit de délimiter un champ plus modeste, mais étudiable, celui justement des processus.

3. QUELS SONT LES PROCESSUS PSYCHIQUES À L'ŒUVRE DANS LA CRÉATIVITÉ ?

La création artistique joue sur tous les registres. L'artiste est celui qui peut combiner l'ensemble des registres du fonctionnement psychique. Celui qui peut moduler toutes les oppositions binaires :

- Objectal / narcissique;
- Féminin / masculin;
- Intérieur / extérieur;
- Passif / actif;
- Retenir / expulser;
- Le même / l'autre;
- Projection / introjection.

En effet, la créativité, c'est essentiellement la capacité de transformer :

- Le laid en beau;
- La peur en sublime;
- Le particulier en universel;
- L'anodin en primordial;
- Le contingent en nécessaire.

Dans ce domaine, la première notion qui vient, qui s'impose d'emblée, c'est celle de sublimation. Dans la théorie freudienne des pulsions, la sublimation est un des destins de la pulsion, différent du refoulement. Les sublimations se constituent à partir des pulsions perverses polymorphes de l'enfance. Mais ces pulsions sont déssexualisées. La sublimation est donc un processus par lequel la pulsion est dérivée du but sexuel de sorte que l'énergie pulsionnelle sera au service de la créativité et de la culture. Cette activité est valorisée socialement. On peut faire l'hypothèse que cette notion prend toute sa pertinence pour une personne handicapée, puisque du fait du handicap, la pulsion ne peut souvent pas trouver de satisfaction. Le changement de but de la pulsion se propose donc comme une solution à cette impossibilité.

4. THÉORIES DE LA CRÉATIVITÉ

En psychanalyse, ce sont essentiellement Mélanie Klein et Winnicott qui ont développé la notion de créativité. Mélanie Klein met l'accent sur la fonction réparatrice de la création. Elle décèle les pulsions agressives et les fantasmes de destruction dès le début de la vie. La destructivité du bébé entraîne les tendances réparatrices, qui sont à l'origine de la créativité. La créativité est l'impulsion du bébé à réparer l'objet primitivement clivé et attaqué. La créativité prend donc sa source dans la destructivité. Paradoxalement, il y a des pulsions créatrices fortes, quand il y a des pulsions destructrices fortes. La création d'une œuvre met en jeu les deux. La beauté est la victoire sur les forces destructrices de la mort : « Un monde interne en ruines... c'est alors qu'il nous faut recréer notre monde de toutes pièces, rassembler les morceaux, insuffler la vie dans les fragments, recréer la vie ». Par conséquent, l'artiste doit assumer ses tendances destructrices, ses pulsions sadiques.

Dans la théorie de Winnicott, la créativité dépasse largement la production d'une œuvre. Pour Winnicott (1971), la créativité est une dimension de la vie psychique qui dépasse largement la création d'une œuvre. Il faut « séparer l'idée de la création de celle des œuvres d'art » (p. 95). La créativité est quelque chose d'universel. Elle est inhérente au fait de vivre. Pour Winnicott, la créativité est la tendance naturelle. Si elle n'est pas là, c'est que la maladie l'en empêche, ou que l'environnement la détruit. La manière non créative est une maladie au sens psychiatrique du terme, dit encore Winnicott. La pulsion créatrice est indispensable à l'artiste, mais elle est présente en chacun de nous, bébé, enfant, adolescent, adulte ou vieillard. « Cette pulsion créative apparaît aussi bien dans la vie quotidienne de l'enfant retardé qui éprouve du plaisir à respirer que dans l'inspiration de l'architecte qui, soudainement, sait ce qu'il a envie de construire et pense alors au matériau qu'il pourra utiliser afin que sa pulsion créative prenne forme et figure et que le monde puisse en être témoin » (*Ibid.*, p. 97). Winnicott reproche à la psychanalyse de ne s'être intéressée qu'aux grands artistes, et de perdre de vue de l'idée centrale de créativité : « Le thème principal se dérobe : celui de la pulsion créative elle-même. L'œuvre créée, en effet, se situe entre l'observation et la créativité de l'artiste ». Voilà un propos qui peut inspirer des réflexions quant aux produits des ateliers...

5. L'INTERSUBJECTIVITÉ ET LA RÉFLEXIVITÉ

Mais la créativité implique aussi l'intersubjectivité et la réflexivité. On crée pour quelqu'un; l'œuvre doit être vue, lue, entendue pour exister.

Comme le dit encore Winnicott : « c'est seulement là, dans cet état non intégré de la personnalité, que peut apparaître ce que nous entendons par créatif. Si cette créativité est réfléchie en miroir, mais seulement si elle est réfléchie, elle s'intègre à la personnalité individuelle et organisée et, en fin de compte, c'est cette créativité qui permet à l'individu d'être et d'être trouvé. C'est elle aussi qui lui permettra finalement de postuler l'existence de son soi ». Dans ce cas, la création consiste en une valorisation narcissique. Pour la personne handicapée, elle confère une valeur à ses productions psychiques, qui sont si souvent dévalorisées, voire déniées :

Il s'agit avant tout d'un mode créatif de perception de la réalité qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine 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.

Dès le début de cette phrase, on peut faire un rapport avec le handicap. En effet, ne peut-on penser que le handicap, comme le dit Winnicott, favorise puissamment cette attitude de soumission à une réalité à laquelle il faut « s'ajuster et s'adapter » ? Réalité du corps handicapé, réalité des rééducations, réalité des institutions, foyers, centres de rééducation etc. D'emblée donc s'impose l'idée, à partir de la lecture de Winnicott, qu'il y a un mode créatif de perception de la réalité que des ateliers peuvent favoriser. Mais d'emblée se profile aussi l'idée que cette

créativité va de pair avec une insoumission et en dévoile les aspects subversifs (Michel Thévoz, 2003).

6. SANS LANGAGE

Qu'en est-il des processus de création chez le sujet qui n'a pas accès au langage ? Cette question concerne de nombreux champs cliniques : handicap mental, démence sénile, vieillissement, autisme...

Dans le domaine de l'art, il y a un artiste qui a tenu sur la question du langage des propos très percutants. Il s'agit d'Antonin Artaud (1938), qui dénonce avec force la domination du langage au théâtre, comme une forme d'aliénation : « ...mais l'infirmité spirituelle de l'Occident qui est le lieu par excellence où l'on a pu confondre l'art avec l'esthétisme, est de penser qu'il pourrait y avoir une peinture qui ne servirait qu'à peindre, une danse qui ne serait que plastique, comme si l'on avait voulu couper les formes de l'art, trancher leurs liens d'avec toutes les attitudes mystiques qu'elles peuvent prendre ne se confrontant avec l'absolu » (p. 107). Artaud précise que pour lui « la parole s'est ossifiée, les mots sont gelés, engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte » (p. 183) L'artiste défend donc violemment l'idée d'un art sans langage, ce qui justifie en quelque sorte pour nous, cliniciens auprès de personnes en situation de handicap, le fait d'introduire des activités artistiques même pour des personnes n'ayant pas accès au langage.

7. EST-CE QUE L'ART GUÉRIT ?

On dit assez couramment que l'art permet à l'artiste de se soigner, de se guérir. Il est vrai que créer répond toujours à un besoin vital, une nécessité absolue, une question de survie, de vie et de mort. Tous les artistes le disent. Mais faut-il utiliser le mot guérir ? Soigner ? L'artiste ne se soigne pas. Il ne vise pas à se soigner. Il y a un danger à voir dans la créativité une activité substitutive, compensatoire, donc utilitaire, fonctionnaliste. On perd de vue l'aspect gratuit et subversif (Thévoz, 2003). Si l'art a une visée thérapeutique, une fois l'œuvre achevée, il en serait fini de la créativité. Or ce n'est pas le cas, bien au contraire. La création artistique est un processus interminable.

Et paradoxalement, la création redouble le trauma. Le processus s'auto-entretient. La création n'est jamais une résolution. En effet, l'artiste continue de créer. Sitôt une œuvre terminée, il en commence une autre. Pollock disait que pour lui le problème n'était pas de peindre, mais de ne pas peindre... L'acte créateur est sans cesse à recommencer, jamais fini.

C'est donc une erreur de penser que l'acte créateur a une visée thérapeutique, car cette idée contient celle d'une fin et d'une résolution. En fait ce qui se joue là est une confusion entre soigner et survivre. L'artiste ne tient pas à se soigner, d'où sa méfiance à l'égard de la psychanalyse, il veut vivre avec sa souffrance, car c'est elle qui lui permet de créer. C'est donc une fausse question, qui repose sur un présupposé erroné : celui d'établir un lien de causalité entre la pathologie et le génie créateur. C'est une tendance contemporaine de faire ce lien dramatique et excessif entre l'œuvre et l'artiste, entre folie et génie, dont Van Gogh est un bel exemple. Que dire alors de Vermeer, dont on ne sait rien, ou si peu de choses ? De l'art africain ? De la sculpture romane ? De l'art dont les créateurs sont anonymes ?

8. L'APPORT DE L'ART À DES NIVEAUX TRÈS ARCHAÏQUES

Les médiations thérapeutiques artistiques, dit Anne Brun (2007), permettent d'aborder la créativité à des niveaux très archaïques. La peinture des enfants psychotiques se compose peu en effet de formes reconnaissables et identifiables, représentatives et imagées, avec un contenu figuratif. Il ne s'agit pas donc pas d'interpréter un quelconque contenu représentatif, comme dans la thérapie d'enfants non psychotiques, car leur production picturale se compose moins de traces figuratives dotées de significations latentes à décrypter, que de traces sensori-affectivo-

motrices. Loin de figurer des représentations préexistantes, ces traces vont au contraire conditionner la possibilité de l'accès à la représentation.

L'enfant met en place ce que G. Haag (1995) appelle le premier fond rythmique, ce qui a constitué une phase de la position de détachement du fond. Dans le dessin de l'enfant normal, G. Haag a observé que le bonhomme n'apparaît qu'après cette mise en place de traces rythmiques préfiguratives qui représentent les premiers échanges rythmiques avec la mère.

Les processus psychiques prennent leur source dans l'activité somatique, sensorielle, motrice, émotionnelle primaire. Il y a un ancrage corporel de la pensée. Des premiers éprouvés sensori-affectif-moteurs aux représentations plus élaborées, la forme émerge à partir d'une matrice initiale et indifférenciée, que Bion nomme le proto-mental. Ainsi, aussi sophistiquée soit-elle, la création ne peut être issue que de cette corporéité archaïque, lieu primitif de l'émergence de la forme (Korff-Sausse, 2005).

L'œuvre retrace et nous fait parcourir le processus créateur long, douloureux, mais aussi jubilatoire, qui du chaos pulsionnel non-organisé, fait surgir une forme dont la pertinence esthétique s'impose. Les grandes œuvres sont celles qui portent en elles les traces ou les inscriptions du processus qui ont contribué à les faire : « Il peint l'objet en train de prendre forme », écrit Merleau-Ponty (1945) à propos de Cézanne. Pour Klee (1925), la production d'une œuvre correspond au passage du chaos, qui « peut être rien ou quelque chose en sommeil », au cosmos. Ce sont surtout les œuvres d'art moderne qui renouent avec l'enracinement dans la sensorialité, « la préhistoire du visible », comme le dit encore Klee, afin de chercher une nouvelle lisibilité du monde à partir de l'originaire.

9. LORSQUE L'ENFANT RENCONTRE LES PEINTRES...

Certains artistes nous aident à rendre saisissables ces passages des zones archaïques vers la constitution d'un espace psychique, puisqu'ils nous permettent de regarder une forme organisée en y retrouvant les modes d'émergence de la forme. De même, les dessins d'enfant, des premières traces archaïques sensitivomotrices aux représentations symboliques, témoignent de ces processus originaires de la créativité.

Adrien, 7 ans, est un enfant handicapé, atteint d'une hémiplégie, une épilepsie stabilisée, une dysarthrie, une hypoacousie pour laquelle il est appareillé. Le handicap a été détecté à 11 mois et les examens pratiqués alors ont montré qu'il y a eu une atteinte neurologique pendant la grossesse.

Je rappelle brièvement mon hypothèse (Korff-Sausse, 1996) : dans la clinique du handicap, malgré la marque irrémédiable de l'organicité et les limites dues au handicap, qui peuvent constituer des facteurs psychotisants, j'ai observé le plus souvent chez ces enfants l'inventivité incroyable de la psyché humaine pour rendre pensable ce qui apparaît de l'ordre de l'impensable, au moyen de modalités originales des processus psychiques et des formes inhabituelles de la sublimation. C'est pourquoi la clinique du handicap, ou ce que j'appelle maintenant les cliniques de l'extrême (Korff-Sausse, 2012) permet d'explorer de manière privilégiée les zones archaïques d'où émerge la forme.

Adrien dessine beaucoup. On s'étonne que cet enfant s'obstine à dessiner, alors qu'il est tellement gêné par sa maladresse motrice. Pour dessiner, Adrien ne se sert que de sa main gauche, la « grosse main », sa main droite, sa « petite main », n'obéissant pas aux commandes cérébrales, reste inerte. Il doit se débrouiller pour déboucher les feutres d'une seule main. S'il ne pose pas sa main paralysée sur la feuille, ce qu'il oublie souvent, la feuille bouge pendant qu'il dessine, ce qui déforme bien entendu le trait.

Paradoxalement, Adrien témoigne de manière privilégiée des enjeux du geste graphique, rejoignant en cela la démarche de certains artistes qui se méfiaient de leur habileté, tel Chassac

qui cultivait la maladresse en attachant des poids à ses poignets, ou bien en effectuant certains de ses dessins avec la bouche, pour s'écarter délibérément d'une facilité technique. Picasso ne disait-il pas qu'il lui avait fallu toute une vie pour retrouver la qualité du graphisme de l'enfant? Lui qui avait été un enfant surdoué et un peintre précoce ! Klee, qui était très intéressé par les dessins des enfants, ainsi que ceux des fous, recommandait à ses élèves d'utiliser la main gauche moins habile que la main droite. Le talent vient faire obstacle au génie. Pour faire beau, il faut renoncer à faire joli. Giacometti ne cessait de contrecarrer sa virtuosité technique spontanée. À dix ans, raconte-t-il dans un entretien avec Pierre Schneider, il était capable de tout dessiner, dans une parfaite adéquation entre sa vision et sa réalisation. Puis, à 18 ans, il vit une crise, où « tout d'un coup, l'univers devient étranger » et ses réalisations graphiques ne cessent de se déformer, échappant à ses intentions. Mais, n'est-ce pas de cette rupture qu'est née toute son œuvre ?

10. LA CRÉATION EST UNE TRANSFORMATION

W. R. Bion, qui est une référence théorique importante dans ce domaine, propose un modèle de la construction de l'appareil psychique lequel est conçu essentiellement comme un appareil à transformer. À partir de quoi ? Pour Bion, la psyché se construit à partir d'une expérience émotionnelle partagée. Ce serait en quelque sorte la matière brute, nommé proto-mental par Bion, qui s'offre à la transformation et constitue la source archaïque de la création. Il s'agit des éléments *bêta* qui vont être transformés en éléments *alpha*. Voilà l'enjeu : le passage de *bêta* en *alpha*. En d'autres termes du pré-symbolique au symbolique. Ou du somatique au psychique, encore que le psychique reste toujours articulé au somatique.

René Roussillon (Golse et Roussillon, 2010) a décrit le processus de symbolisation primaire, qui s'effectue à partir des premières inscriptions sensorielles et motrices. Les expériences traumatiques primaires vont tendre, du fait de la contrainte de répétition, à être hallucinatoirement réinvesties. Des traces perceptives irréprésentées seront mises en forme dans l'œuvre. Cette question a été développée par Anne Brun (2007) dans son remarquable ouvrage sur les médiations thérapeutiques où elle analyse toutes les modalités précoces et insolites de la créativité. On trouvera aussi chez Suzanne Ferrières-Pestureau (2009) un modèle théorique pour rendre compte des processus originaires de la création. S'inspirant de P. Aulagnier, cette auteure définit l'origine du processus créateur comme une tentative de mise en forme des éléments pictographiques, résultant du contact entre une partie du corps et un objet externe, zone de contact sensoriel en deçà du langage, qui peut se manifester seulement sous forme hallucinatoire. Les états de saisissement quasi hallucinatoires, décrits par de nombreux créateurs, manifestent donc l'existence d'une « catastrophe psychique » restée irréprésentable, qui ne pourra se mettre en forme qu'à partir de « sensations hallucinées », selon la terminologie de P. Aulagnier.

Le premier regard provoque un vertige, nous dit Chantal L'Heureux-Davidse (2003), à la lumière de sa grande expérience des enfants autistes. « Quand le regard se pose pour la première fois, il y a de quoi s'évanouir » (p. 129). Face à ce danger, l'enfant autiste cherche frénétiquement un fond au regard de sa mère, qui lui permette de n'être pas englouti dans l'espace maternel, mais de rebondir, selon le schéma proposé par Geneviève Haag (1995).

11. TRANSMODALITÉ ET SYNESTHÉSIE

Dans tous les cas, ce qui est en jeu, c'est la transmodalité, décrite par Daniel Stern (1989). Les études sur les bébés montrent la capacité précoce de transposer une perception d'un sens à l'autre, ce qui est rendu possible par l'accordage modal de la mère. Au début de la vie, probablement déjà dans la vie intra-utérine, il y a des perceptions poly sensorielles et la capacité de ce que l'on nomme la synesthésie². Les bébés ont très tôt la capacité à transposer les informations reçues selon une voie sensorielle en une autre modalité sensorielle. En particulier,

² À cela on peut rajouter les observations de Susanne Maiello (2000). Elle souligne qu'il y a une séparation primitive par le fait que le fœtus entend à la fois des bruits du dedans et des bruits du dehors, ce qui introduit d'emblée à une différenciation entre le Soi et l'Autre.

ils transforment les éprouvés tactiles, les plus primitifs, en images visuelles. Quand on touche un nouveau-né en lui caressant le ventre, il ouvre les yeux, comme s'il cherchait à voir la sensation tactile, à établir un accord entre la perception tactile et la perception visuelle, ce qui ouvre des perspectives sur la constitution des images.

La transmodalité est particulièrement investie chez les artistes (on évoque ici évidemment les correspondances de Baudelaire), qui d'ailleurs rapportent eux-mêmes cette capacité de synesthésie, et la recherche de la transposition d'un sens à l'autre. Kupka (1911-1913) écrit : « L'organe de la vue n'est pas seul en cause. La réalisation d'une œuvre plastique requiert la collaboration de tous les organes des sens. » Messiaen transpose les couleurs en sons et communique sa vision du monde en couleurs par la musique. Il y a une passionnante correspondance Kandinsky/Schoenberg, où l'on apprend que Schoenberg ressent ses émotions visuelles en termes musicaux et que Kandinsky recherche des correspondances entre les sons et les couleurs.

CONCLUSION

Au terme de ce petit parcours, il apparaît donc à quel point la créativité est une dimension essentielle de l'existence humaine, ce sur quoi Winnicott a beaucoup insisté, mais que cette dimension est peut-être particulièrement importante pour une personne en situation de handicap. Elle lui permet non seulement de déployer ses potentialités psychiques, entravées par le handicap, mais aussi largement méconnues par l'entourage et la société, et encore d'acquérir une place et un statut dans la société.

Certaines personnes handicapées posent la vieille et antique question, inaugurée par Aristote avec son fameux texte sur le génie et la mélancolie, de l'articulation entre folie et création. De manière plus actuelle, dans le monde médico-psycho-social, on parlera de la différence entre le handicap mental et le handicap psychique, qui donne lieu à bien des confusions, voire des amalgames.

Il faut reformuler le problème, à la lumière des travaux de la psychanalyse contemporaine, qui envisage le fonctionnement psychique comme multiple : parties psychotiques et non psychotiques de Bion, le trou noir de la psyché de Tustin qui postule qu'il y a des enclaves autistiques même dans les personnalités névrotiques. Les artistes montrent que cette question – psychose ? déficience ? handicap ? - n'est pas pertinente en regard des processus de création, dont ils font apparaître l'universalité. La psychose, le handicap ne sont ni créateur, ni anti-créateur. Il n'y a pas un art du schizophrène ou un style artistique spécifique du handicap. W. R. Bion (1964) nous propose une pensée insolite : « On a dit que le génie était proche de la folie. Il serait plus exact de dire que les mécanismes psychotiques exigent un génie pour les manipuler de manière à favoriser la croissance ou la vie (qui est synonyme de croissance) ».

Cette phrase est à mettre en parallèle avec une proposition de Michel Thévoz (1990), spécialiste de l'art brut, pour qui l'artiste, chaque artiste, est capable d'exploiter toutes les potentialités psychiques, y compris les potentialités psychotiques, qui seraient sous utilisées chez les gens « normaux ». Ainsi, on pourrait dire que la personne handicapée qui pratique un art fait intervenir des processus mentaux similaires aux autres. De plus, on peut dire que les créations artistiques des personnes en situation de handicap sont une contribution enrichissante pour l'art en général. Elles témoignent de recherches originales, parfois inédites, dans le domaine artistique.