

LE STATUT DE LA PENSEE CRITIQUE DANS LES PROCESSUS DE CREATION PLASTIQUE : EXPRESSION ET/OU EVALUATION ?

1^{ère} partie

Le temps d'un espace entre le rêve et la réalité



DANIEL DANETIS

Résumé : *L'imagination créatrice semble ne pouvoir se passer de deux composantes psychiques apparemment antagonistes : coïncé entre rêve et réalité, notre pouvoir créateur ne pourrait prendre corps qu'en faisant cohabiter deux attitudes antinomiques et pourtant indispensables à son bon fonctionnement : l'une nous pousse à lâcher prise, l'autre à tout vouloir contrôler. Comment ces deux dimensions apparemment contradictoires de la démarche euristique peuvent-elles coexister sans se détruire ? Quels mécanismes de distanciation se jouent au cœur de cette cohabitation toujours problématique entre exploration divergente et évaluation convergente dans les processus qui conduisent à l'invention ? Comment faire en somme, pour que le fou et l'ordinateur qui nous habitent puissent coopérer au jaillissement de la trouvaille ? En un mot, quel est le statut de la pensée critique dans les démarches permettant à l'idée féconde d'émerger dans le champ des arts plastiques ? Telles sont les questions qui seront examinées ici à travers la dynamique qui fait cohabiter les manifestations d'une pensée exploratrice et les attermoissements d'une pensée évaluatrice dans les démarches de création plastique. Pour apprendre à pêcher les idées fécondes dans les eaux profondes de notre boîte de pandore, la méthode la plus connue consiste à retenir notre jugement pendant toute la durée de l'exploration dans l'imaginaire et ensuite le faire intervenir, une fois le voyage terminé. Lâcher prise d'abord, et tenter de contrôler ensuite, telle serait la clef universelle permettant à l'invention de se manifester, nous incitant à développer une certaine fluidité de la pensée propice aux fructueuses rencontres. Mais que faire lorsque notre jugement réclame impérieusement son droit de manifestation, au cours de l'exploration, menaçant d'asphyxie notre pérégrination ? A peine évoquée, la métaphore aquatique apporte une réponse à cette question : le recours à un hypothétique « équipement de plongée dans l'espace imaginaire » permettrait de conditionner pour l'y transporter, un peu de ce sens critique nécessaire face aux problèmes rencontrés pendant le voyage. L'appareil critique ne serait plus alors différé dans le temps mais dans les multiples champs de notre espace imaginaire grâce au travail de transposition qui préside aux activités métaphoriques confrontant deux ou plusieurs registres de la pensée. Et l'invention ne manquerait pas alors de surgir à la faveur de ces confrontations développant une certaine plasticité conceptuelle propice aux ruptures épistémologiques. Si, filant notre métaphore aquatique, nous voulons explorer les profondeurs abyssales de notre espace imaginaire, pour notre traque aux idées fécondes, il nous faudra passer de l'équipement léger de la plongée avec bouteilles à celui plus lourd du sous-marin capable de résister aux immenses pressions de ces espaces captivants mais si peu hospitaliers. Rapporté au domaine de la création, cela nous conduirait à quitter les eaux calmes des activités métaphoriques fondées sur l'analogie projective. Car l'attrait fascinant de la découverte ne peut plus se contenter d'explorer les provinces inconnues à la lumière des territoires déjà balisés. Il s'agit d'affronter les contrées aventureuses de la complexité rhizomatique qui engagent tout notre potentiel créatif et les multiples voies tumultueuses et imprévisibles que nous ouvrent les activités associatives en sollicitant notre goût du risque. La première partie de notre propos (« Le temps d'un espace entre rêve et réalité ») propose un bref historique du concept de créativité et un examen des définitions qui ont permis de mettre en évidence les deux postures psychiques en jeu dans la dynamique créative.*

Ce qui paralyse notre imagination pourrait bien se réduire à une seule cause : notre difficulté à faire cohabiter deux mondes complètement antinomiques et pourtant indispensables au bon fonctionnement de notre potentiel de création. A travers les activités de production idéationnelle qui caractérisent le monde divergent qui alimente nos rêveries, se manifesterait notre besoin d'exprimer les idées qui nous viennent des multiples directions de notre espace imaginaire. Notre pensée critique serait au contraire liée à une attitude convergente caractérisée par un besoin d'évaluer, d'analyser, de trier, de structurer et de faire des choix pour matérialiser cette pensée.

Que notre balance psychique vienne à pencher du côté de notre tendance à voyager dans l'espace imaginaire et nous voilà submergés par un flot d'idées impossible à classer, à organiser pour en faire des matériaux de communication, en l'absence d'attitude critique. Mais il suffit qu'elle penche du côté de notre tendance convergente à couper les cheveux en quatre, pour nous inciter à analyser, à critiquer, à multiplier les objections multiples. Car sans contrepartie divergente, l'attitude convergente paralyse nos moindres initiatives, étouffe dans l'œuf la plus petite idée avant même qu'elle n'ait commencé à germer. L'imagination créatrice semble ne pouvoir faire l'économie de l'une ou l'autre de ces deux composantes psychiques : coincé entre rêve et réalité, notre pouvoir créateur ne pourrait-il prendre corps que si elle parvient à faire cohabiter ces deux mondes antinomiques et pourtant indispensables à son bon fonctionnement ? C'est en tous cas l'hypothèse que je tenterai ici de développer.

Existe-t-il des moyens qui permettent de jouer avec l'équilibre de notre balance et de faire cohabiter le rêve et la réalité sans qu'ils se neutralisent dans les démarches de création plastiques ? Comment ces deux dimensions apparemment contradictoires du processus de création peuvent-elles coexister sans se détruire ? Y a-t-il dans les processus de création plastique une instance susceptible de faire cohabiter en nous la pensée exploratrice et la pensée critique ? Comment faire pour que le fou et l'ordinateur que nous abritons puissent coopérer ?

Les recherches des psychologues américains, motivées par la participation des Etats-Unis d'Amérique à la deuxième guerre mondiale ont apporté un certain nombre de réponses à ces questions durant les années soixante et ont été largement diffusées en France dans la mouvance de mai 68. Mais elles concernent principalement les formes de création liées aux productions technologiques ou scientifiques et ont surtout été mises en évidence par l'analyse factorielle en vue de trouver une alternative aux

mesures de l'intelligence issues du test de BINET. Aucune de ces recherches n'a directement concerné la création artistique et encore moins les démarches de création dans le champ des arts plastiques. Quels mécanismes de distanciation se jouent au cœur de cette cohabitation toujours problématique entre production plastique et évaluation critique dans la pensée créatrice ? Quel est le statut de la pensée critique dans les processus qui conduisent à la création dans le domaine de l'expression plastique ? Telles sont les questions que je propose ici d'étudier. Il s'agit d'interroger la dynamique qui fait cohabiter les processus de pensée exploratoire et les processus de pensée évaluatrice dans les recherches entreprises dès les années cinquante par les psychologues américains.

Après un bref historique du concept de créativité et un examen des définitions qui ont permis de mettre en évidence les deux postures psychiques à l'origine de la dynamique créative, seront abordés les principes des mécanismes qui interviennent dans cette dynamique qui met en tension notre appétit d'exploration, notre esprit critique et nos tribulations psycho affectives.

Le temps d'un espace entre le rêve et la réalité.

« Depuis qu'il existe, l'homme a été un créateur sinon il ramperait encore au fond des cavernes. Mais il n'y a pas tellement longtemps qu'il en a pris conscience ; un mot manquait à son vocabulaire pour exprimer cette faculté créatrice qui devient une des dimensions essentielles de son esprit : c'est celui de la créativité »

Michel FUSTIER¹.

LA CREATIVITE EN QUESTION

Jusqu'à la découverte de ce mot magique mais fort controversé, l'humanité semble n'avoir jamais accepté l'activité créatrice comme une manifestation humaine et lui a le plus souvent donné une dimension sacrée. Ceci explique pourquoi la notion de création a été considérée depuis la nuit des temps comme le produit d'une mystérieuse manne céleste « *émanation* » directe d'un créateur universel, et condamnée à emprunter irrémédiablement le noir labyrinthe de l'inspiration, éclairé çà et là de fulgurantes langues de feu ! Un voile pudique était donc jeté sur les

tâtonnements du créateur (dont on sait par ailleurs qu'ils sont faits de « 10 % d'inspiration et 90 % de transpiration ! ») et le produit délirant de son imagination enfiévrée (c'est-à-dire la création) était auréolé du mystère céleste qui fait de tout chercheur un demiurge. Il a fallu une invention « française », au grand désespoir des puristes grammairiens, pour faire redescendre de leur tour d'ivoire, ces prophètes des temps modernes qu'étaient les artistes, savants et autres créateurs de tous poils !

CREATIVITE DIVINE

Le mot « créativité » a été longtemps interdit de séjour en France jusqu'à ce que les Immortels lui accordent droit de cité dans leur dictionnaire. Faut de Bon Dieu, il fallait donc s'adresser à ses saints pour en savoir davantage sur ce vocable et examiner tout ce qui s'y rapportait de près ou de loin, dans les différents dictionnaires de psychologie qui en faisaient état, puisque c'est à la psychologie que ce mot doit son origine. Et à propos de Bon Dieu, il est étonnant de constater, combien les définitions de la création sont teintées de mysticisme comme le faisait remarquer Albert FLOCON après avoir examiné les définitions du Littré² :

« Créer, verbe actif : tirer quelque chose du néant... Dieu a créé le ciel et la terre (...)
Création, action de Dieu qui crée (...) les merveilles de la création (...) pour le Littré, qui a la réputation d'être laïc, un positiviste, la création est essentiellement d'ordre divin, elle s'effectue à partir du néant. Il n'y a rien et puis il y a quelque chose... »

On retrouve cette coloration sacrée dans d'autres dictionnaires. Empruntons au Larousse quelques définitions pour s'en convaincre :

« Crée, faire quelque chose de rien, particulièrement en parlant de Dieu : Dieu a créé l'univers...
Création, se dit absolument de la création du monde ; acte par lequel Dieu produit le monde et lui donne une existence séparée (...) action de faire ce qui n'existait pas, inventer : "les créations de génie". »

L'idée de « génie » est donc associée à cette conception divine de la création. Au chapitre « créateur », on trouve : « celui qui tire du néant ; adorer Dieu créateur de l'univers ». On pourrait multiplier ainsi les exemples en consultant les définitions des synonymes. Si l'invention, par

¹ FUSTIER, M., *Exercices pratiques de créativité Initiation à l'heuristique fonctionnelle*, S.M.E., 1973.

exemple, est définie comme « action d'imaginer, de créer quelque chose de nouveau », ce terme a également une signification religieuse quand il désigne « la découverte de certaines reliques et par la suite la fête de célébration en l'honneur de cette découverte, exemple "l'invention de la sainte croix" ».

D'une façon plus générale, derrière ces définitions, qu'elles soient sacrées ou profanes, il y a l'idée d'occultisme, de caché, de mystérieux. Pour les juristes, par exemple, l'inventeur est celui qui découvre un trésor sur le terrain d'autrui « par effet du hasard » et qui acquiert ainsi le droit d'en posséder une partie. Quoi d'étonnant alors à ce que l'on répugne à donner un substantif matériel à cette action divine ou magique ! C'est pourtant ce qu'ont tenté les psychologues qui en ont fait une dimension fondamentale de l'intelligence :

« La créativité est la fonction inventive de l'imagination créatrice dissociée de l'intelligence dans les travaux de GETZEL, JACKSON. Cette définition fait référence aux notions de "convergence" et de "divergence" mises en évidence par les psychologues américains et leurs critiques concernant la mesure de l'intelligence par les tests de BINET. »³.

SUPERMAN ET LES « STRATEGIC SERVICES »

Dès les années soixante, ces psychologues s'attachent à démontrer que les tests BINET-SIMON écartent de la population scolaire tous les esprits créatifs et favorisent la sélection de penseurs « convergents » au détriment des penseurs « divergents ».

Les nécessités de la guerre avaient conduit un groupe de psychologues américains à imaginer des tests pour sélectionner des individus susceptibles de faire partie des « strategic services » et devant remplir, de ce fait, des conditions particulières. Or, après avoir dressé le portrait robot du super « double 07 » avant la lettre que devait être chaque agent de renseignement à sélectionner, les psychologues s'aperçurent qu'il n'existait aucune épreuve au monde capable de tester les qualités recherchées. Parmi les qualités les plus recherchées pour sélectionner ces agents très spéciaux de renseignement, certaines aptitudes n'avaient jamais été mesurées : plus particulièrement l'aptitude au changement, la faculté d'improviser,

² FLOCON, A., *Arts et Sciences... de la créativité*, 10/18, Paris, 1972, pp.49-50.

³ PIERRON, H., *Vocabulaire de psychologie*, Cité par Alain BEAUDOT, *in* : *La créativité à l'école*, PUF, Paris, 1969. p.16.

et surtout l'aptitude à découvrir des relations entre des phénomènes ou des situations sans liens apparents ainsi que la capacité de faire des recherches dans diverses directions sans se laisser enfermer par une des directions possibles par excès de focalisation.

Ces aptitudes étaient fondamentales pour la réussite des missions qui devaient être confiées aux agents sélectionnés. Ils devaient faire des recherches d'informations techniques sur du matériel militaire, informations morcelées dans différentes usines et soigneusement mises au secret par les Nazis. Or, les ingénieurs spécialisés n'étaient capables de prendre en charge que les parties de ces informations qui concernaient leur spécialité. Les informations ainsi recueillies se révélaient inutilisables, isolées de leur contexte. Il fallait donc découvrir parmi les ingénieurs des hommes capables autant de déchiffrer ou de décoder une information partielle, que d'extrapoler, d'établir des relations avec d'autres informations pour lesquelles ils ne seraient pas nécessairement spécialistes.

Dans ce cas, une solide culture générale sur le plan scientifique était préférable à un très haut niveau de connaissance dans un domaine particulier, puisque l'absence de connaissances précises pouvait être largement compensée par les aptitudes divergentes. Ceci explique que les travaux sur la créativité aient trouvé leur origine dans l'élaboration de tests psychologiques. GUILFORD fut l'un des premiers à mettre au point des tests de créativité même s'ils ne portaient pas encore ce nom. La batterie de tests qu'il a composée permettait selon lui, d'évaluer les éléments principaux du processus de création, éléments fondamentaux qu'il a mis en évidence à parti d'une démarche d'analyse factorielle dont il nous expose ainsi les grandes lignes⁴ :

« On choisit tout d'abord le domaine de recherche. (...) mémoire, (...) aptitudes visuelles, (...) raisonnement (...). On émet ensuite des hypothèses concernant les facteurs que l'on s'attend à trouver dans tel ou tel domaine. (...) Il faut ensuite construire des tests susceptibles de mesurer les différences individuelles vis-à-vis de cette aptitude ou de toute autre qualité attribuée au facteur (...) La batterie de test est administrée à un échantillon de taille adéquate, à partir d'une population possédant les qualités appropriées. (...) Les facteurs sont ensuite extraits et leurs actes de référence placés en des positions qui soient contraignantes (...) On

⁴ GUILFORD, J.P., *Creativity*, extrait de *The American Psychologist*, vol.5 *in*: *La créativité, recherches américaines*, Trad. Alain BEAUDOT Dunod, Paris, 1973, pp. 19-20.

peut faire des hypothèses sur la nature psychologique de chaque facteur en vertu des tests qui présentent une variation substantielle attribuable à ce facteur (...). »

Pour cet auteur, l'aptitude est une « *disposition à apprendre à faire certains types de choses* ». Il est donc possible d'émettre certaines hypothèses sur les aptitudes créatrices en tenant compte des quatre étapes suivantes sur lesquelles s'accordait à l'époque la communauté des chercheurs pour cerner les comportements créatifs qui facilitent la solution de problèmes :

- période de préparation (investigation du problème et réunion des informations)
- période d'incubation (cogitation débridée à partir d'activités plus ou moins conscientes, pendant laquelle le problème ne semble pas avancer vers la solution)
- période d'illumination (révélation de la solution finale ou semi-finale accompagnée souvent d'une émotion violente)
- période de vérification (évaluation de la pertinence de la solution).

Ces hypothèses de GUILFORD sur les aptitudes créatrices ont fait apparaître un certain nombre de facteurs susceptibles d'intervenir dans le processus de création qui ont été abondamment étudiés ensuite par la communauté des chercheurs américains qui s'intéressent à la créativité :

1. La sensibilité aux problèmes, ou aptitude du sujet à se poser les questions qui aident à problématiser. Pour tester cette aptitude on donne au sujet un objet quelconque et on l'invite à poser des questions originales et personnelles à propos de cet objet. Le même type d'épreuves est utilisé dans le test de pensée créative de Torrance à partir d'un support visuel. Guilford propose également de tester cette aptitude à partir de l'incitation à questionner un certain nombre d'affirmations, ou à détecter des « canard boiteux » dans une série d'images ou d'objets ou encore à « faire quelque chose avec chaque item proposé ».
2. La fluidité, ou le « débit idéationnel » du sujet, est mesurée à plusieurs niveaux : - fluidité verbale ou capacité d'énoncer un maximum de mots qui ont certaines relations - fluidité idéationnelle ou capacité de trouver le plus grand nombre d'idées possibles sur un thème (ex : toutes sortes d'utilisations pour une brique) - fluidité associative ou capacité de trouver le plus de synonymes possible - fluidité expressive ou capacité de médiation du sujet. Pour tester cette aptitude GUILFORD demande d'énumérer le plus grand nombre possible d'objets qui ont une spécificité commune (objets ronds, choses à manger etc.) ou de titres appropriés à une nouvelle ou une image ou

encore de conséquences liées à une affirmation hypothétique (une invention permettant de se passer de manger, quelles en seraient les conséquences ?)

3. La flexibilité ou aptitude à trouver spontanément des idées d'origines très différentes les unes des autres. Pour la mesurer, on propose au sujet de trouver le plus grand nombre possible d'utilisations inhabituelles d'un objet. On note ensuite les catégories dans lesquelles peuvent se classer les réponses du sujet. Pour GUILFORD cette aptitude incontournable peut se mesurer à partir d'une extension d'épreuves destinées à mesurer la fluidité, aménagées pour inciter à abandonner les méthodes traditionnelles de résolution de problème au profit de nouvelles méthodes de pensée. Certaines « énigmes » rempliraient d'après lui assez bien cette condition Il va même jusqu'à imaginer un problème que le sujet ne pourrait résoudre à moins de plier la feuille de papier sur laquelle il écrit, (idée qui doit venir de lui-même).
4. Le degré d'innovation dont le sujet est capable est la tendance du sujet à donner des réponses peu courantes ou originales : on la mesure à partir des réponses fournies par la moyenne des sujets aux mêmes questions (invention de titres pour des histoires). Pour la tester, GUILFORD propose d'évaluer les « réponses peu fréquentes et pourtant pertinentes. La tendance à donner des associations verbales lointaines dans un test d'association de mots, des similitudes lointaines dans un test de similitude, des synonymes connotatifs aux mots sont des exemples révélant des idées novatrices dans la catégorie des tests verbaux »

CONVERGENCE ET DIVERGENCE SONT LES DEUX MAMELLES DE LA CREATIVITE

Partant de l'idée avancée par GHISELIN que « la production créative est essentiellement "la naissance d'un ordre significatif dans la sphère subjective", la mise en forme pour la première fois d'une partie de cet "univers des significations" par lequel les hommes comprennent le monde et aussi eux-mêmes », Brewster GHISELIN, Roger ROMPEL et Calvin W. TAYLOR ont tenté eux aussi de définir une typologie des comportements créatifs. « Si comme nous le croyons, affirment ces auteurs, le résultat essentiel du travail créatif est la formation d'une nouvelle configuration mentale, (une organisation des idées ou des images qui augmente ou restructure le pouvoir de pénétration de l'esprit humain), alors, nous devons considérer la créativité comme un ensemble de

comportements opérant des transformations originales et significatives dans l'organisation du conscient »⁵

Ils ont élaboré une check list destinée à « rassembler des données introspectives qui pourraient être utiles pour prédire la créativité et la productivité des chercheurs scientifiques ». Il s'agissait pour eux d'interroger dans un premier temps le phénomène de l'attention pour « savoir ce qui se produit et en quels termes on peut définir ce qui se produit dans le champ mental, juste avant qu'un nouvel ordre s'y réalise, au moment précis de cette réalisation, et juste après⁶ ».

L'interrogation portait en second lieu sur « les éléments affectifs » qui accompagnent « les manifestations mentales observées » et « les adjectifs (qui) pourraient les qualifier⁷ ». Deux listes parallèles de qualificatifs (l'une portait d'abord sur l'attention, l'autre, sur les sentiments) ont été administrées à deux groupes de chercheurs scientifiques. Le premier groupe comportait des chercheurs « à forte créativité » (évaluée sur l'originalité du travail écrit, sur la qualité des rapports et sur avis des chefs de laboratoires). Le deuxième groupe comportait des chercheurs « à fort succès matériel » (évalué en fonction de la renommée, du statut dans l'équipe et de l'aptitude au travail d'équipe). Tous devaient mettre en regard de chaque item une croix dans une des trois colonnes (avant, pendant et après le moment de l'appréhension d'une intuition nouvelle ou d'une nouvelle mise en ordre du champ de conscience.).

Les conclusions de cette étude ont fait apparaître deux formes très différentes, voire, contradictoires de comportements attentifs. L'un de ces comportements, réputé créatif relèverait davantage de l'attention « dispersée » l'autre se rapporterait à une attention « concentrée ». Les chercheurs « à forte créativité mais à réussite matérielle peu importante » auraient tendance à éviter la concentration excessive sur des structures organisées, au profit d'un certain goût pour le désordre spéculatif et une certaine dispersion de l'attention qui favorisent la naissance d'intuitions significatives. Inversement, les chercheurs « moins créatifs, mais qui réussissent matériellement » privilégieraient une certaine fixité du champ de l'attention qui fait obstacle au développement d'intuitions nouvelles génératrices d'instabilité. Les sentiments qui accompagnent ces

⁵ GHISELIN, B., ROMPEL, R. et TAYLOR C.W., *A creative process check list*, *in*: *La créativité, recherches américaines*, op. cité, p.85.

⁶ GHISELIN, B., ROMPEL, R. et TAYLOR C.W., *A creative process check list*, *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 86-87.

comportements d'attention accentuent encore le clivage entre les deux groupes : si les chercheurs créatifs semblent mis au défi et stimulés par l'affrontement avec des problèmes, les chercheurs peu créatifs semblent davantage vivre cette confrontation comme une menace et éprouvent un certain soulagement dans la solution qui permet de sortir de l'insécurité temporaire de la question à résoudre.

Cette interrogation parmi d'autres sur les possibilités de définir les aptitudes créatives a été le départ d'une recherche fondamentale qui devait donner lieu par la suite à la distinction entre intelligence convergente et intelligence divergente. La différence entre convergence et divergence a été soulignée par de nombreux psychologues parmi lesquels GUILFORD, TORRANCE, WALLACH et KOGAN, GETZEL ET JACKSON dont les conclusions se rejoignent sensiblement. GUILFORD définit cette dualité à l'aide du concept de « génération de l'information à partir d'une information reçue ». Dans la production divergente « l'accent est mis sur la variété et la quantité produite à partir de la même source ». Il s'agit d'une « recherche des alternatives logiques ».

La production convergente, au contraire se manifeste « quand l'information nécessaire est totalement déterminée par l'information reçue ». Il s'agit alors d'une « recherche des impératifs logiques⁸ ». Laurence RIEBEN rapporte des propos plus récents du psychologue américain pour préciser la notion de production convergente qui selon lui, « se situe dans le domaine des déductions logiques ou au moins dans le domaine des inférences nécessaires » en opposition avec la pensée divergente qui, selon Laurence RIEBEN permet de réussir des tâches pour lesquelles les solutions sont multiples »⁹.

Ces propos résument assez bien l'attaque en règle à laquelle se livrent les chercheurs américains à l'encontre du Q.I. BINET à travers des tentatives de réhabilitation d'autres dimensions de l'intelligence complètement occultées dans ces tests. Dans le modèle théorique de la Structure de l'Intellect (S.I.) de GUILFORD, les aptitudes mesurées par les échelles issues du QI de BINET correspondent à une partie seulement des 24 aptitudes qui relèvent de comportements convergents de ce modèle. Cela est peu en regard des 24 aptitudes qui relèvent de comportements

⁸ GUILFORD, J.P., *Creativity : retrospect and prospect*. Extrait de *Journal of creative behaviour*, vol. 4, n°3, 1970, pp.149-168, publié par la Creative Education Foundation, Buffalo, New-York. Trad. Alain BEAUDOT, *in* : *La créativité, recherches américaines*, op. cité p.252.

⁹ Cité par Laurence RIEBEN *in* : *Intelligence et pensée créative* 1978, Delachaux-Niestlé, p. 73.

divergents décrites dans ce modèle. Cela l'est encore moins si l'on considère l'ensemble des 120 aptitudes fondamentales mises en évidence dans le cube S.I. qui permet de visualiser en trois dimensions ces aptitudes¹⁰. Dans ce modèle, le chercheur propose de confronter trois dimensions des activités mentales susceptibles de mettre en cohérence un ensemble de 120 aptitudes intellectuelles fondamentales mises en évidence par l'analyse factorielle.

La première dimension est constituée de cinq « opérations » ou « choses que fait l'organisme avec des matériaux bruts de l'information » (l'information est définie par l'auteur comme ce que l'organisme discrimine) :

- cognition ou reconnaissance d'éléments particuliers
- mémoire ou mise en réserve de l'information
- production divergente ou création d'informations multiples à partir d'une source d'informations unique.
- production convergente ou traitement pertinent de l'information reçue.
- jugement ou « comparaison de l'information par rapport à des spécifications données en accord avec des critères logiques ».

La deuxième dimension comprend quatre « contenus » divisés suivant la nature de l'information :

- figurale, sous forme concrète ou rappelée en image.
- symbolique, sous forme de signes, lettres ou nombres.
- sémantique, sous forme de signification.
- comportementale, impliquée dans les interactions humaines non-verbales.

La troisième dimension concerne six « produits » ou aspects que prend l'information traitée par l'organisme (l'information est classée selon des caractéristiques formelles) :

- unités ou éléments d'information isolés.
- classes ou groupement d'items d'information suivant leur propriétés communes
- relations ou création de liens entre items d'information fondés sur les variables qui s'y appliquent.
- systèmes ou ensembles complexes formés d'items d'information en interaction.
- transformations ou modifications de l'information existante ou de sa fonction.
- Implications ou extrapolation prédictive à propos de certaines conséquences de l'information.

La description sommaire des Structures de l'intellect selon Guilford qui vient d'être faite témoigne de la distance qui sépare les tests de Q.I. des recherches américaines sur la pensée créative. En somme, à la question « qu'est-ce que la créativité ? », on pourrait répondre, en paraphrasant

¹⁰ GUILFORD, J.P., *Creativity: retrospect and prospect*, op. cité p.252.

Binet lorsqu'il répondait à la même question sur l'intelligence : « c'est tout ce que ne peut mesurer le test de Binet ». Au reste les définitions de la créativité ne manquent pas. TAYLOR en a recensé plus de 100 qui lui ont permis de définir cinq niveaux de créativité (d'expression, de production, d'invention, d'innovation, d'émergence)¹¹. Il dépasse ainsi les définitions étroites de ce concept liées au seul domaine de la divergence. Je reviendrai plus en détail sur ces tentatives de classification, la difficulté n'étant pas de trouver des définitions de la créativité mais de choisir parmi tant de propositions ! Aussi, au terme de cette querelle de mots, laissons les puristes se battre à coups de dictionnaires. Quitte à être taxé de franglisme, adoptons ce concept éclairé par la célèbre formule d'un professeur au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.), William, J.J. GORDON qui situe la créativité bien au-dessus des mots puisqu'elle caractérise selon lui, le pouvoir de « rendre l'insolite familier et le familier insolite¹² ».

Faute de pouvoir donner pour l'instant une définition plus précise, le concept de créativité permettra de désigner provisoirement « la faculté que chacun possède et qu'il peut développer dans un entraînement individuel (ou collectif) de se représenter un fait, un objet, une sensation, une image, une idée, un groupe d'idées, un raisonnement sous une infinité d'aspects différents ».

«CREATIVITE» SERAIT A «CREATION» CE QUE «PRODUCTIVITE» EST A «PRODUCTION»

Entre créativité et création s'établit donc une relation qui peut suggérer certains rapprochements avec d'autres couples de mots par analogie de construction étymologique ; Ainsi, par exemple, « *activité* » fait-il écho à « *action* », « *productivité* » à « *production* », « *relativité* » à « *relation* », etc.. Daniel HAMELINE avait souligné à juste titre, dès 1973, les dangers de tels rapprochements¹³ :

« En référant un concept culturel à l'échelle fixiste des catégories, l'étymologie établit des fausses fenêtres par quoi se stabilisent des symétries rassurantes. Ainsi "créativité" serait tout simplement à "création" ce que "productivité" est à "production" signifiant la capacité

¹¹ TAYLOR, I. A., *The nature of the creative process*. in : Smith P. *creativity: an examination of the creative process*, New-York, Hasting House, 1959, pp. 51-82.

¹² GORDON, W.J.J., *Stimulation des facultés créatrices par la méthode synectique*, Hommes & Techniques, 1965, p.23.

latente dont "création et production" seraient l'actualisation. Une certaine logique est satisfaite, mais non point l'analyse psycholinguistique qui constate, chose facile d'ailleurs, qu'il y a mauvais fonctionnement quelque part, du fait que le champ connotatif des vocables n'est pas du tout le même et que chacun d'entre eux résonne avec ses harmoniques propres, historiquement décelables en dépit des symétries étymologiques ».

Il me semble difficile de suivre Daniel HAMELINE sur ce terrain des résonances propres au concept de création¹⁴ pour refuser cette symétrie linguistique qui a le mérite de clarifier la relation entre des potentialités latentes de création et leur actualisation. On peut le rejoindre en revanche lorsqu'il dénonce la mythification à l'œuvre autour de ce concept « à fonction compensatrice » dont le caractère fondamental paraît sa signification inconditionnellement positive a priori selon la formule de E. VANDERMEERSCH »¹⁵ :

« (...) Car, si, dans une certaine conjoncture, apparaît dans le discours commun, ce vocable de créativité, c'est qu'en priorité il était nécessaire qu'on en parle. La créativité est d'abord chose dont on parle, et le plus souvent, sous le mode de la revendication, de la nostalgie, de l'attente chanceuse, ou de la promesse alléchante : la chose dont on parle parce qu'elle devait être ou, autre hypothèse, la chose dont on parle parce qu'elle ne peut pas effectivement être (...) ?

On peut déceler à travers cette mythification du concept de créativité, une certaine réticence idéologique. Derrière cette crainte superstitieuse d'une faculté que la société rejette dans le monde intemporel des divinités ou dans l'univers virtuel des potentialités latentes, il y a en fait, plus qu'une simple relation conflictuelle entre un système idéologique qui doit s'imposer pour survivre et une aptitude à remettre en question les normes sociales. Et cette aptitude est d'autant plus menaçante pour ces normes, qu'elle ne serait pas le seul fait de quelques artistes, mais se trouverait partagée par tous les individus.

¹³ HAMELINE, D., *La créativité fortune d'un concept ou concept de fortune. In : Essais et recherches en éducation, Orientation n° 47, juillet 1973, pp. 7-8.*

¹⁴ Ce mauvais fonctionnement des résonances dans les symétries rassurantes dénoncé par cet auteur ne révèle-t-il pas une certaine réticence à mettre en parallèle des notions à caractère profane avec des notions à résonance mystique ?

¹⁵ Séminaire I.S.P., 1972. Cité par Daniel HAMELINE, in : *La créativité fortune d'un concept ou concept de fortune, Ibid.*

La créativité, en tant que potentiel individuel de création, partagé universellement, peut constituer le péché capital contre tout système idéologique qui désire maintenir sa domination. Car, si « créer, c'est faire quelque chose à partir du néant » encore faut-il d'abord faire exister ce néant et commencer par réduire à néant ce qui existe déjà. C'est bien cette crainte de l'anéantissement qui s'exprime à travers la logique des définitions mystiques de la création et qui peut expliquer le refus de la relation « créativité-crédation ». « Créer, disait Picasso, c'est commencer par détruire. » Il n'est donc pas si simple de réfuter cette relation en vertu de dissymétries « historiquement décelables ». On est même en droit de se demander s'il n'y a pas justement une corrélation historique dans la symétrie étymologique « créativité-productivité ».

UNE QUERELLE DE MOTS... CREATIVITE EST UN MOT FRANGLAIS

Ce vocable, on le sait, est né de tests de sélections dans l'armée américaine¹⁶ et a commencé par désigner des pratiques tendant à accélérer la production idéationnelle des cadres d'entreprises¹⁷. N'y a-t-il pas une coïncidence troublante entre ces pratiques toutes neuves, liées à l'accélération de la production par conséquent à un contexte idéologique précis, et la reconnaissance tardive du concept de créativité à travers ces pratiques ?

C'est peut-être cette corrélation qui a permis aux techniques de développement des capacités de création de franchir l'atlantique et de traverser les barrages rationnels de notre monde cartésien. Elles ont fait miroiter, en tous cas aux responsables d'entreprises l'accroissement de production qui pourrait inéluctablement résulter d'un recyclage intempestif des cadres à vocation « *créatrice* » d'où la multiplication des « *docteurs S'créativité*. »¹⁸

Notons au passage que les principaux stages de créativité, bien qu'ouverts à tous, théoriquement, n'ont été en pratique fréquentés que par des cadres d'entreprises à quelques exceptions près : la sélection

¹⁶ GUILFORD, J.P., *Printed classification tests*, Army Air Forces Aviation Psychology Research Program, Report N° 5. Washington, D.C.; Government Printing Office, 1947.

¹⁷ AZNAR, G., *La créativité dans l'entreprise*, 1971 Les éditions d'organisation.

¹⁸ FUSTIER, M., *Exercices pratiques de créativité*, op. cité ; BESSIS, P., et JAOUI, H., *Qu'est-ce que la créativité ?* Dunod 1972, DESMARET, M., DRUET, M., *La créatique*, Édition Clée 1970; SOL J.P., *techniques et méthodes de créativité appliquée*, Créargie, 1974.

des stagiaires est surtout d'ordre économique. Il faut être fortuné pour suivre ces stages, et seules les entreprises qui y trouvent leurs comptes peuvent financer de tels recyclages, à l'occasion du 1% de la masse salariale prévu par la loi pour le financement des actions de formation continue des personnels. C'est pour elle un investissement à moyen terme, ce qui prouve que le concept de créativité, s'il a été longtemps tenu à l'écart de la société à cause de son caractère irrationnel et asocial qui le rendait subversif n'en a pas moins été intégré dès que l'on a pu envisager sa récupération au profit des forces de production. Sans doute peut-on voir à travers le refus du mot « *créativité* » dans notre langue, un refus plus profond de ce qu'il évoque et qui n'est pas fait pour rassurer les esprits routiniers. Pourtant, certaines approches de la notion de créativité qui ne datent pas d'hier révèlent bien cette lacune de notre vocabulaire. Quelques citations en vrac pour s'en convaincre :

- « Je trouve d'abord, je cherche ensuite » (PICASSO)¹⁹.
- « Si l'on trouve sans chercher, c'est que l'on avait cherché sans trouver » (EGGER)²⁰.
- « Dans un cerveau créateur, tout se passe comme si l'intelligence avait retiré la garde qui veille aux portes » (FREUD)²¹.
- « La pensée créatrice consiste en des associations formées en vue de combinaisons nouvelles, soit utiles, soit répondant à des exigences spécifiques » (MEDNICK)²².

Toutes ces notions impliquent plus ou moins deux conceptions bien différentes, ce qui n'est pas sans favoriser une certaine confusion : « création » d'une part en tant que produit fini d'une démarche plus ou moins définie ; « créativité » d'autre part, c'est-à-dire, activité qui met en cause une série de processus psychiques dont l'aboutissement est la création. C'est ainsi que, pour TAYLOR par exemple, si l'on en croit Alain BEAUDOT la « créativité » est le processus intellectuel qui a pour résultat la production d'idées à la fois « neuves et valables ». Pour STEIN, « la créativité est le processus qui a pour résultat une œuvre personnelle acceptée comme utile ou satisfaisante par un groupe social en un point quelconque du temps²³ ». Même après avoir écarté de ces définitions les mises en garde et les réserves qui ont été faites précédemment, ces formulations se réfèrent également à la symétrie linguistique « créativité-productivité », mais cette fois-ci, dans une perspective différente : les notions « nouveauté », « originalité », « personnalité », sont confrontées aux notions de « satisfaction », « utilité », « rentabilité », « reconnaissance sociale ».

¹⁹ BRASSAÏ, *Conversation avec Picasso*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1964.

²⁰ Cité par René BOIREL, *in* : *l'invention*, P.U.F., col. SUP, Paris, 1966, p.30.

²¹ FREUD, S. *in* : *Interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1967.

²² MEDNICK, S., A., *The associativ basis of the creative process*, Psychological review, 1962, vol. 29, n° 3, pp. 220-232, cité par ROUQUETTE, M.-L., *in* : *La créativité*, Puf, coll. Que sais-je?, Paris, 1973, p. 21.

TAYLOR utilise même le mot « valable », ce qui est significatif des relations étroites qui apparaissent entre cette conception de la créativité et le jugement social.

Ni TAYLOR ni STEIN ne font apparaître dans leur définition le caractère indépendant de la créativité prise au sens de la libre expression de soi-même. Pour eux comme pour beaucoup d'auteurs, la créativité est liée à l'idée de production. Elle est donc soumise à l'évaluation du groupe social à moins que, comme le suggère Gilles FERRY, la créativité soit « l'aptitude à se poser des problèmes nouveaux et à y apporter des solutions originales », ce qui permet de poser en d'autres termes la question de cette aptitude :

« La créativité est la disposition à créer qui existe à l'état potentiel chez tous les individus et à tous les âges, étroitement dépendante du milieu socioculturel. Cette tendance naturelle à se réaliser nécessite des conditions favorables pour s'exprimer »²⁴

On voit ainsi s'établir à travers l'expression « *dispositions à créer* », une relation entre la créativité et ce sur quoi elle débouche dès qu'elle s'actualise, c'est-à-dire la création. La créativité peut ainsi se définir comme une potentialité qui met en cause une série de processus psychiques dont l'aboutissement est une création. Cette définition a le mérite de quitter le terrain des aptitudes qui, comme chacun sait, ne sont pas équitablement partagées. Il reste alors à définir ce que l'on entend par « potentialité mettant en cause une série de processus psychiques ». La réponse à cette question passe par la définition de la créativité proposée dans le vocabulaire de psychologie de PIERON que nous avons mentionnée plus haut. Elle renvoie au débat qui oppose divergence et convergence à propos des échelles métriques connues pour mesurer l'intelligence. Se référant aux travaux de GUILFORD sur la distinction entre convergence et divergence, Laurence RIEBEN rappelle à ce propos que contrairement à la pensée convergente qui focalise du général au particulier à partir de déductions logiques :

« la pensée divergente permet d'opérer dans le cas où « Etant donné un problème ou une information, une multitude de réponses est possible alors que la pensée convergente conduit à une solution unique »²⁵. »

²³ Cité par Alain BEAUDOT, in : La créativité à l'école, op. cité p.16.

²⁴ SYLLAMY, *Dictionnaire de psychologie*, Cité par Alain BEAUDOT, Ibid. p.16.

²⁵ RIEBENL., *Intelligence et pensée créatrice*, Delachaux-Niestlé, Paris, 1978, p.11.

Les processus mis en cause par les potentialités créatives sembleraient donc intégrer à la fois la divergence et la convergence. Nombre de chercheurs s'accordent désormais à en convenir après une longue bataille qui a opposé les champions de la convergence et de la logique combinatoire toute cartésienne aux champions de la divergence venus d'outre-Atlantique, chacun voulant ramener l'ensemble des processus de création à l'un de ces pôles. Les études menées dans cette direction par GETZEL et JACKSON ont aidé à mettre un point final à cette querelle entre ces deux conceptions de l'intelligence qu'ils avaient contribué à initier dès 1962²⁶. A partir d'une population de 549 personnes, ils ont cherché à comparer deux groupes d'adolescents :

Le premier groupe était composé d'individus qui avaient eu de très bons résultats aux tests d'intelligence (le W.I.S.C., et le HENNON-NELSON transformés par une équation de régression en scores comparables au QI de BINET), et de moins bons résultats aux tests de créativité (cinq épreuves adaptées des tests de GUILFORD OU de CATELL : associations de mots, utilisations inhabituelles, formes cachées, conclusions de fables, élaboration de problèmes). Le deuxième groupe était composé à l'inverse, d'individus qui avaient eu de très bons résultats aux mêmes tests de créativité et de moins bons résultats aux mêmes tests d'intelligence²⁷.

Cette étude comparative cherchait des réponses aux questions suivantes :

- Quelle est la réussite scolaire relative des deux groupes ? –
- Lequel des deux groupes est préféré par les professeurs (invités pour les besoins de la cause à donner à chaque élève une note qui indique le plaisir de l'avoir dans leurs classes) ?
- Quel est le besoin de réussite des deux groupes ?
- Quelles sont les qualités personnelles que les deux groupes préfèrent pour eux-mêmes ?
- Quel est le rapport entre ces qualités personnelles et celles que préfèrent trouver en eux leurs professeurs ?
- Quel est le rapport entre ces qualités et celles qui à leur avis, mènent au succès dans la vie adulte ?

Les réponses aux trois premières questions dans le tableau ci-dessous ne font pas apparaître de différences significatives entre les performances scolaires des adolescents jugés « plus intelligents et moins créatifs » par rapport à ceux jugés « plus créatifs et moins intelligents » malgré la différence de 23 points sur les résultats obtenus au Q.I. pour les « créatifs ».

²⁶ GETZEL, J.W., ET JACKSON, P.W., *Creativity and intelligence*, Wiley, 1962.

²⁷ GETZEL, J.W., ET JACKSON, P.W., *The highly intelligent and the highly creative adolescent*. Extrait de l'ouvrage *Scientific creativity: its recognition and development* publié par John Wiley and Sons, Inc., New-York, 1963. Trad. Alain BEAUDOT in: la créativité, recherches américaines, op. cité, pp. 33-45.

Il est intéressant de constater que, malgré une légère supériorité des « créatifs » sur les « intelligents » en terme de résultats scolaires et par rapport au souci de réussite professionnelle, les professeurs ont une assez nette préférence pour les élèves jugés intelligents selon les critères du Q.I. Cette tendance témoigne d'une certaine réticence vis à vis des comportements créatifs au profit de comportements plus classiques quels que soient par ailleurs les résultats scolaires de ces créatifs. C'est probablement cette légère supériorité face aux résultats scolaires d'élèves estimés plus créatifs malgré un plus faible Q.I. qui a poussé les deux chercheurs à dénoncer la validité du Q.I. qui écarterait ainsi de la population scolaire une part intéressante de la population. Les chercheurs concluent à l'utilité des facteurs, de pensée convergente et de pensée divergente mis dans l'approche de l'intelligence globale que fait GUILFORD.

Ils déplorent au passage avec cet auteur, l'accent mis par l'éducation américaine « sur les aptitudes dans le domaine de la pensée et de l'évaluation convergente souvent aux dépens du développement de la pensée divergente » (...) Nous pensons, poursuivent ces auteurs, qu'il est dommage que, dans l'éducation américaine à tous les niveaux, nous ne distinguions pas les talents convergents des talents divergents, ou même pire, que nous essayions de transformer les élèves divergents en élèves convergents²⁸. »

		Population totale N=449	Intelligents N=28	Créatifs N=24
Q.I.	M	132,00	150,00	127,00
	σ	15,07	6,64	10,58
Réussite scolaire	M	49,91	55,00	56,27
		7,37	5,95	7,90
Préférences des professeurs	M	10,23	11,20	10,54
	σ	3,64	1,56	1,95
Souci de réussite	M	49,81	49,00	50,04
	σ	9,49	7,97	8,39

De là à prétendre qu'il y aurait une distinction à faire entre intelligence et pensée créative, en vertu d'un double postulat établissant implicitement des relations d'égalité entre intelligence et convergence,

d'une part, et créativité et divergence, d'autre part, il n'y a qu'un pas. Et il a été allègrement franchi par nombre de chercheurs, parmi lesquels, WALLACH et KOGAN pour arriver de façon paradoxale, sensiblement aux mêmes conclusions formulées un peu différemment. Dans un article intitulé « *nouvelle appréhension du problème de la distinction intelligence-créativité* » ils semblent d'entrée de jeu réfuter la position de GETZEL ET JACKSON :

« Les preuves dont nous disposons ne nous permettent pas d'établir le type de conceptualisation proposé par GETZEL et JACKSON et d'autres chercheurs, à savoir qu'il existe une dimension qui apparaît à travers les différences individuelles, que l'on appellerait à juste titre "créativité" et qui serait tout à fait distinct de l'intelligence générale »²⁹

A partir de l'hypothèse qu'il serait possible de « définir empiriquement une dimension parmi les différences individuelles, qui concernerait l'aptitude à produire des associations cognitives en grand nombre et parmi celles-ci, beaucoup d'associations originales », les deux chercheurs américains posent la question suivante :

« Cette dimension de l'aptitude associationnelle serait-elle indépendante des différences individuelles incluses dans le domaine traditionnel de l'intelligence générale ? »³⁰

Les expérimentations qu'ils proposent concernent une population de 151 enfants, soit l'ensemble des élèves de 5^{ème} d'une école publique dans une banlieue d'un milieu socio-économique moyen qu'ils soumettent à une batterie de tests d'association empruntés en grande partie à l'équipe de GUILFORD. Leurs conclusions provisoires semblent les surprendre. Elles invalident leur position de principe et rejoignent d'une façon paradoxale les conclusions des auteurs qu'ils réfutent à condition de ne pas faire comme si ces deux auteurs avaient confondu dans cette étude, intelligence avec convergence d'une part et créativité avec divergence d'autre part comme l'on fait d'autres chercheurs :

²⁸ GETZEL, J.W., ET JACKSON, P.W., *Ibid.* p. 45.

²⁹ WALLACH, M.A., et KOGAN, N., *The distinction between creativity and intelligence*. Extrait de *Journal of personality*, vol. 33, 1965, pp.348-369, adapté de l'ouvrage *Mode of thinking in young children* publié par John Wiley and Sons, Inc., New-York, 1963. Trad. Alain BEAUDOT *in*: *La créativité, recherches américaines*, op. cité, pp. 51.

³⁰ *Idem.*, p.50.

« Nous pouvons donc conclure que parmi les différences individuelles, une dimension a été définie ici, dimension qui, d'une part, est générale et qui, d'autre part, est tout à fait indépendante de l'intelligence générale. Cette nouvelle dimension se rapporte à l'aptitude d'un enfant à produire des associations uniques et nombreuses, en rapport avec la tâche proposée et dans une ambiance relativement détendue. Il est tout à fait surprenant qu'une telle dimension s'avère totalement indépendante de l'intelligence générale et il semble bien que le nom de créativité convienne bien à cette dimension³¹ »

Parvenus à isoler un mode de pensée indépendant de l'intelligence classique, « décrit sous le terme de créativité en tant que dimension mesurant des différences individuelles », les deux chercheurs ont souhaité alors « comprendre sa signification psychologique ». Pour ce faire ils ont examiné les différences individuelles sur le plan de la créativité et de l'intelligence considérées ensemble à partir de quatre groupes d'enfants : niveau soit élevé soit faible dans chacune des deux dimensions étudiées ou élevé ou faible dans les deux dimensions. Ce nouveau protocole leur a permis de conclure à l'existence de deux modes de pensée chez l'enfant qui constituent deux dimensions indépendantes mais susceptibles de s'interpénétrer :

« Pour mieux comprendre les phénomènes cognitifs, il apparaît essentiel désormais de considérer l'intelligence générale et la créativité, telles qu'elles ont été définies ici, comme les deux parties d'un même assemblage qui s'emboîtent l'une dans l'autre³². »

A partir de ces recherches qui confortent les positions théoriques de GUILFORD, il est assez facile de constater en observant les étapes d'une démarche de création plastique, que les processus de pensée convergente et divergente y prennent une part égale. En revanche, il est impossible de prouver que ce type de démarches relève exclusivement de processus soit divergents soit convergents comme en témoignent autant mes nombreuses observations au cours d'expériences réalisées dans le cadre de mes interventions plastiques en espaces publics que l'étude de démarches artistiques contemporaines réalisées avec mes étudiants d'arts plastiques à partir de protocoles expérimentaux.

³¹ *Ibid.*, p.52.

³² *Ibid.*, p.52.

L'imagination créatrice ne peut faire l'économie de l'une de ces deux composantes psychiques : coincée entre le rêve et la réalité, l'activité créatrice ne peut s'actualiser que si l'on parvient à faire cohabiter ces deux mondes antinomiques et pourtant indispensables à son bon fonctionnement. Après ce rapide aperçu historique des fluctuations imposées au concept de créativité, c'est donc à ces mécanismes de cohabitation entre froide raison et folle du logis que seront consacrées nos prochaines réflexions.