

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

2^{ème} partie

La pyramide des créateurs : Du bricoleur astucieux au PDG de la création.



DANIEL DANETIS

Résumé : La première partie de cet essai est résumée dans le n°19 de PLASTIR. Cette deuxième partie interroge les mécanismes qui interviennent dans la dynamique qui met en tension notre appétit d'exploration, notre esprit critique et nos tribulations psycho affectives.

« S'agit-il du discours, l'auteur qui le médite se sent être tout ensemble source, ingénieur et contraintes ; l'un en lui est impulsion, l'autre prévoit, compose, modère ou supprime, un troisième, logique et mémoire, maintient les données, conserve les liaisons, assure quelque durée à l'assemblage voulu... Ecrire devrait être le plus solidement et le plus exactement qu'on le puisse, de construire cette machine de langage où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances réelles, il exige de l'écrivain qu'il se divise contre lui-même. C'est en quoi seulement et strictement l'homme tout entier est auteur. Tout le reste n'est pas de lui mais d'une partie de lui échappée. »

Paul VALÉRY².

¹ Une partie importante de cet article a été publiée sous le titre « *Re/ susciter l'invention* » dans l'ouvrage « *Eurêka ! Le moment de l'invention* » dont j'ai co-dirigé la publication avec Ivan Toulouse chez L'Harmattan en 2007 de la page 211et à la page 228.

² Cité par René BOIREL *in* : *L'invention*, op. cité, p. 74.

Ces trois personnages en quête d'auteur que VALÉRY souhaite voir n'en faire qu'un dans le processus de création feront l'objet des réflexions qui suivent, consacrées à trois comportements créatifs, l'un occupé à libérer l'expression à sa source, le second, attentif comme l'ingénieur aux multiples domaines avec lesquels il faut composer, le troisième, se jouant des contraintes tout entier engagé à croiser rêve et réalité.

Pour explorer les 90 % de l'iceberg que représenterait notre espace imaginaire enfoui dans les profondeurs du psychisme, il nous faudrait recourir à des techniques en tout point comparables à celles de l'exploration sous-marine. Tel le plongeur confronté à la nécessité d'emporter avec lui un peu du milieu aérien nécessaire à sa survie dans le milieu aquatique, et qui veille à ce que jamais ces deux milieux ne se mélangent, il s'agit de transporter dans l'univers des idées qui nous est à la fois étrange et familier, un peu de cette réalité « terrienne », de notre vécu quotidien indispensable à notre équilibre. La plongée sous-marine exige, c'est bien connu, des précautions indispensables à la survie dans un milieu qui ne nous est pas familier. Les habitués de ce sport savent bien qu'il est possible grâce à des techniques appropriées de faire cohabiter ces deux milieux sans qu'ils puissent jamais se mêler.

Les techniques de respiration en apnée, la navigation avec bouteilles à oxygène ou sous cloche de plongée, constituent autant de moyens de mettre à distance grâce aux réserves d'air que nous emmenons dans notre exploration sous-marine, ces deux milieux antagonistes que sont la réalité aquatique et la réalité aérienne. Que le plongeur ouvre la bouche, et c'est la fin du voyage. D'où l'importance extrême de veiller à une cohabitation continue sans mélange.

NI FOU NI ORDINATEUR

Hypothèse est ici soutenue qu'il en va de même pour les activités convergentes et divergentes : comment faire cohabiter ces deux postures conceptuelles sans qu'elles se neutralisent ? Cette crainte du mélange entre deux attitudes incompatibles n'expliquerait-elle pas nos réticences à explorer notre espace imaginaire ? Peur de ce qui se cache sous l'eau froide comme pourrait le laisser supposer ma métaphore aquatique, peur d'affronter les multiples petits monstres qui peuplent notre boîte de pandore ? Notre pouvoir créateur dépendrait de cette cohabitation dynamique entre convergence et divergence.

Laurence RIEBEN a noté les correspondances qui existaient entre les principales théories élaborées pour mesurer le fonctionnement cognitif autrement que par le Q.I. et mettaient en jeu des aptitudes opposées ou apparemment incompatibles³ qu'il s'agit d'articuler. On retrouve cette dualité dans la confrontation accommodation–assimilation qui fonde l'approche de l'intelligence dans la théorie de PIAGET :

« L'intelligence est une conduite adaptative qui, par des mécanismes d'assimilation et d'accommodation règle les échanges avec le milieu (...) si, à la suite de pressions exercées par le milieu le sujet s'ajuste à des données nouvelles, sa conduite est accommodatrice ; si au contraire le sujet intègre, incorpore les objets à des schèmes qu'il a déjà constitués, sa conduite est assimilatrice. Si le sujet ne possède pas une solution déjà élaborée à un problème posé, il se crée une perpétuation dans le système des schèmes antérieurement constitués qui est suivi par une tentative d'assimilation des données perturbatrices à ces schèmes antérieurs puis d'une modification de ces derniers par accommodation⁴ ».

GUILFORD a montré à partir de l'analyse multifactorielle, nous l'avons vu, que la créativité n'est pas une aptitude exceptionnelle mais s'inscrit parmi d'autres activités d'adaptation intellectuelles. Qu'il s'agisse du modèle opératif proposé par PIAGET ou de la démarche issue de l'analyse multifactorielle de GUILFORD, il semble y avoir selon Laurence RIEBEN, complémentarité entre des activités conceptuelles opposées : les unes relèvent d'une logique linéaire (réaction d'assimilation dans la théorie de PIAGET) ou d'une attitude focalisatrice (production convergente dans le modèle de GUILFORD). Les autres relèvent d'une logique non-linéaire (réaction d'accommodation chez PIAGET) ou divergente (fluidité idéationnelle chez GUILFORD). Cela lui permet de conclure « qu'il est difficile d'admettre l'unidimensionnalité de la créativité, de même que son autonomie totale par rapport à l'intelligence globale⁵ ».

QUAND NOTRE CAPACITE DE LACHER PRISE PERMET DE PLONGER EN APNEE DANS L'ESPACE IMAGINAIRE ET DE CULTIVER LA « FLUIDITE IDEATIONNELLE ».

Entre folie « ordinaire » et raison « ordinaire » qui constituent les plateaux de notre balance créative, l'équilibre est difficile à trouver. Cet investissement en ce qui concerne les processus de création, ces poids que nous mettons dans les deux plateaux de cette balance, remettent chaque fois en question, l'équilibre à peine est-il atteint. Et comme la recherche d'un équilibre entre des poids de 5 kg

³ RIEBEN. L., *Intelligence et pensée créatrice.*, Op. cité, pp. 12-15.

⁴ *Idem.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, pp. 117-118.

fait plus bouger la balance que lorsqu'il s'agit de poids de 5 grammes, nous avons tendance à être assez timides avec le poids de nos investissements, et nous limiter aux quelques grammes que réclame notre créativité quotidienne. Les techniques de distanciation critique permettent de jouer avec l'équilibre de notre balance et de faire cohabiter le rêve et la réalité sans qu'ils se neutralisent. Et pourtant, plus elle bouge, cette balance, et plus elle met en jeu d'énergie. C'est un principe physique et les créateurs de toutes disciplines sont là pour démontrer qu'il ne s'agit pas uniquement d'une image, étant donnée la puissance de création dont certains ont fait preuve. Les raisons pédagogiques ne manquent pas non plus, pour justifier une telle mobilisation de notre potentiel imaginatif : vivre mieux dans notre peau en sollicitant cette énergie inemployée pour prendre en charge les forces contradictoires qui nous minent sournoisement tant qu'elles ne sont pas assumées et devenir à notre tour, un pêcheur d'idées autonome.

Si nous revenons à notre métaphore aquatique, pour apprendre à pêcher les idées dans les eaux profondes de notre boîte de pandore, la méthode la plus simple 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. Telle était la recommandation qu'adressait déjà Alex Osborn, inventeur du « Brainstorming », à ses étudiants de l'université de Buffalo à la fin des années soixante pour leur apprendre à pêcher des idées nouvelles.

« Le jugement et l'imagination peuvent s'entraider s'ils restent séparés pendant un temps suffisant. En matière d'effort créatif, nous devons être des Dr Jekyll et Mr Hyde en ce sens que, de temps en temps il nous faut éteindre la lampe de notre jugement et allumer celle de notre esprit créatif à condition d'ailleurs d'attendre pas mal de temps avant de rallumer la lampe de notre esprit critique. Faut de cette précaution, une critique prématurée pourrait doucher notre flamme créative en éteignant même les idées déjà nées. »⁶

Ainsi procède le plongeur lorsqu'il retient sa respiration, pendant sa plongée jusqu'à son retour à la surface. Les techniques du « brainstorming » et de l'écriture automatique sont fondées sur ce principe. Elles présentent les mêmes avantages et les mêmes inconvénients que la plongée en apnée : accessibles au plus grand nombre, elles ne permettent pas de séjourner longtemps en plongée sans faire de fréquents voyages en surface pour se réapprovisionner.

⁶ OSBORN, A., *L'imagination constructive*, Dunod, Paris, 1971, p. 38.

On retrouve cette alternance entre production et critique souvent caricaturée dans la figure légendaire du peintre paysagiste aux prises avec son insaisissable modèle grandeur nature. Que n'a-t-on raillé ses avancées et reculs le pouce pointé sur le motif, tenaillé qu'il est entre le besoin de s'exprimer sur la toile, celui de juger des effets produits, celui de regarder son modèle et enfin celui de comparer les effets produits au modèle à saisir ! Cette bascule entre critique et production renvoie à une autre distribution entre le voir, le faire, le voir faire et le faire voir qui caractérise les démarches plastiques liant l'artiste au public par le truchement de son œuvre. Ce va-et-vient entre des propositions à l'essai et des repositionnements critiques entraîne naturellement les plasticiens à faire cohabiter dans des temps différés de leur démarche les attitudes divergentes et convergentes sans qu'elles se neutralisent.

Mais cette temporisation alternée entre moments de production et moments d'évaluation est grande consommatrice de temps dans la démarche plastique. Elle s'accommodait assez bien jadis des périodes d'attentes improductives pour l'effectuation picturale (mais très productive pour son évaluation) liées à un certain nombre d'impératifs techniques comme le temps de séchage de 10 à 15 jours à respecter entre deux couches de peinture. Cela incitait les artistes à entreprendre parallèlement plusieurs œuvres pour continuer à travailler en alternant les temps de séchage des différentes couches de peinture. La tendance spontanée à critiquer immédiatement le travail à peine ébauché se trouvait alors suspendue temporairement au bénéfice de la nouvelle œuvre à réaliser mais potentiellement disponible en arrière plan du nouveau travail. Elle pouvait continuer à se manifester au cours des nombreuses tâches matérielles liées à la préparation des couleurs des supports et des outils nécessaires à son effectuation.

En incitant à déplacer concrètement l'instance critique dans le temps, cette alternance pouvait fournir alors de façon indirecte une bonne occasion de pouvoir évaluer l'œuvre au repos forcé parce que condamnée à ne pouvoir être retravaillée avant quinze jours. Impossible de pouvoir matérialiser immédiatement à chaud les conséquences de ce travail critique par des corrections ou des repentirs sous peine de mettre en péril la viabilité physique de l'œuvre. Comme le dit la sagesse populaire, le temps porte conseil. L'évaluation pouvait ainsi prendre le temps de se décanter et surtout de se désolidariser matériellement de l'objet concret sur lequel elle pouvait porter. L'artiste pouvait alors envisager mentalement toutes les opérations de correction ou de remédiation

ultérieures que les exigences techniques rendaient immédiatement impossible et se projeter dans un espace d'évaluation imaginaire tant rétroactif qu'anticipatif.

QUAND « LA FLUIDITE D'ESPRIT » PERMET DE DECLOISONNER » NOTRE PENSEE POUR CULTIVER NOTRE PLASTICITE CONCEPTUELLE.

Les progrès en matière de fabrication des couleurs (en particulier la possibilité de les conditionner en tubes) ont permis de transporter sur le motif l'atelier du peintre en réduction. Plus récemment, au milieu du siècle dernier, l'invention de la peinture acrylique a permis l'économie de long temps de séchage entre plusieurs couches de peinture. Ces progrès techniques sont venus bouleverser le rythme de travail du peintre. Ils ont encouragé les artistes à s'engager dans des démarches sérielles dont cette première alternance avait jeté les bases constitutives. De ce fait, ils ont accentué cette aptitude particulière des plasticiens à suspendre leur jugement et à s'abandonner en toute confiance à la multiplication des essais à partir de règles de procédures préalables, par le biais de la série qui est selon Denys Riout « une des conséquences de l'usage d'un ensemble de règles procédurières », ce qui le conduit à en faire « l'un des thèmes spécifiques de la modernité » :

« On admet généralement que Claude Monet fut l'initiateur de cette rupture avec les conceptions antérieures de la création artistique. Les Meules (1890), les Peupliers (1891) ou les Cathédrales (1894) atomisent en effet les résultats d'un projet par essence inachevable dans une suite d'œuvres dont le nombre est, en droit, sans limite. (...) Depuis Monet, de très nombreux artistes (et notamment Picasso) ont travaillé, épisodiquement ou systématiquement, à des séries ».⁷

Denys RIOUT observe à juste titre que, contrairement à la logique du chef-d'œuvre conçu comme « microcosme », accomplissement définitif de travaux préparatoires, la série « entérine l'impossibilité d'une maîtrise ». Il confirme ainsi le caractère suspensif de la dynamique de création plastique entre production et critique lié à la série qui, comme il le souligne en rejoignant Yves-Alain BOIS dans un texte sur Martin BARRE, modifie en profondeur l'attitude esthétique : « La série fait nécessairement de chaque tableau une interrogation sur le fonctionnement métonymique de toute peinture, convoque toute notre mémoire, prévient l'attitude purement contemplative »⁸.

⁷ RIOUT, D., *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Gallimard, Folio-Essais, 2001, pp. 137-138

⁸ BOIS, Y.-A., *L'inachèvement*, cat. de l'exposition Martin BARRE, Tourcoing, musée des Beaux-Arts, 1989, p. 74., cité par Deys RIOUT, *ibid.* : *Qu'est-ce que l'art moderne ?* op. cité, p. 138.

Ce renoncement à une maîtrise ajoutée à l'interrogation continue qu'entretient la démarche sérielle contribue à déplacer l'instance critique non seulement dans le temps (selon le schéma bien connu du brainstorming : « on produit d'abord, on critiquera après ») mais aussi dans l'espace de la création, car l'évaluation peut se faire alors par le truchement de la production suivante dans une dynamique de production continue qui induit des corrections différées non plus dans le temps mais sur de nouveaux supports de création. Il peut alors y avoir interactivité positive de l'expression et de l'évaluation. Ces deux activités ne risquent plus de s'annuler mutuellement ou de provoquer les effets négatifs, des deuils ou des repentirs liés à la rencontre de ces deux activités sur le même espace de création puisqu'elles se trouvent dans deux espaces de conception différents.

La métaphore aquatique proposée plus haut permet de mieux saisir les mécanismes à l'œuvre dans les processus qui mettent à distance la production et l'évaluation en faisant l'économie d'un décalage temporel. Si le fait de pouvoir différer le jugement dans le temps présente des avantages comparables à ceux de la plongée en apnée (c'est une démarche aussi accessible à tous que l'est la plongée sans bouteille, comme je l'ai analysé dans un article consacré à cette dynamique du jugement réservé dans le temps⁹), les démarches plastiques qui se limiteraient à différer le jugement dans le temps ne permettent pas de descendre en profondeur dans notre espace imaginaire, du fait de cette dépendance qui oblige à de fréquents retours à la réalité.

Pour pouvoir séjourner plus longtemps en milieu aquatique sans avoir à faire de fréquents séjours à l'air libre, le plongeur doit s'équiper de bouteilles et d'un masque. De même le créateur s'efforce de faciliter le transport dans l'univers qu'il veut explorer, d'une portion de l'univers rationnel qui lui est familier et dont il a besoin pour continuer à raisonner pendant son exploration. Il pourra ainsi faire dialoguer ces deux univers antagonistes dans des champs différents pour qu'ils puissent continuer à communiquer sans se mélanger, ce qui suppose pour ce faire d'avoir pu développer une certaine dose de plasticité conceptuelle.

On peut ainsi mieux saisir la différence qui sépare le premier niveau de créativité, donnant accès au développement de la fluidité idéationnelle (celui qui correspond au plongeur en apnée) très facilement accessible à partir de techniques dites de « jugement réservé » du second niveau de

⁹ DANETIS, D., *Prendre des distances critiques ou le temps d'un espace entre rêve et réalité in*: *Recherches en esthétique*, revue du C.E.R.E.A.P N° 1. Directeur de la publication : Dominique Berthet, Juin 1995.

créativité donnant accès au développement de la plasticité conceptuelle (celui du plongeur de plus longue durée équipé d'une bouteille et d'un masque de plongée).

A ce niveau d'exigence créative, la stratégie du jugement différé dans le temps est insatisfaisante, car le chercheur éprouve le besoin d'une confrontation continue entre les idées qu'il produit et la nécessité dans laquelle il se trouve de les évaluer. Il lui faut donc construire l'équivalent dans le domaine évaluatif des bouteilles à oxygène du plongeur pour transporter dans l'espace imaginaire un peu de ce sens critique dont il a besoin pour résoudre son problème. Il ne peut utiliser sans dommages ce sens critique qu'après l'avoir conditionné et contingenté dans un champ conceptuel différent de celui dans lequel se niche le problème qu'il doit explorer sous tous ses angles : le jugement critique n'est plus ici décalé dans le temps mais dans l'espace imaginaire selon le principe de l'analogie projective qui préside aux activités métaphoriques.

La stratégie qui motive en profondeur les démarches sérielles ainsi qu'un certain nombre d'autres démarches plastiques comme le collage, l'assemblage ou l'installation permet d'entretenir cette confrontation continue entre activités d'expression et activités d'évaluation. Chaque composante de la démarche de création peut en effet constituer à la fois une instance critique susceptible d'éclairer les autres composantes et une occasion de relance pour de nouvelles explorations. Dans la mesure où elle s'exerce à partir d'univers conceptuels différents, l'activité critique ne menace plus directement la fluidité idéationnelle qui peut se développer simultanément au travail d'évaluation.

Mieux encore, grâce à cette confrontation différée dans l'espace imaginaire, ces deux attitudes antagonistes se stimulent mutuellement : on peut ainsi faire cohabiter production créative divergente et production créative convergente, sans qu'elles ne risquent de se neutraliser. Comme j'ai pu le montrer dans plusieurs articles consacrés aux démarches artistiques qui utilisent l'image physique ou mentale et la projection métaphorique¹⁰, ces deux activités nécessitent une égale mobilisation des potentialités imaginatives dans des champs conceptuels différents et structurent un grand nombre de démarches artistiques.

¹⁰ DANETIS, D., *L'ivre d'images ou l'enseignement des arts plastiques à l'ère des technimages et de la multimédiatisation*, in : *Pratiques et arts plastiques : du champ artistique à l'enseignement*. Actes de l'université d'été de Rennes sous la dir. de Jacques Sato, octobre 1998. Voir aussi le chapitre 7 de son H.D.R. *Décloisonner pour mieux rêver ou l'art de développer la créativité d'invention*. Université Paris 8, décembre 2002.

QUAND « NOTRE FLUIDITE » DEVENUE « PLASTIQUE » PERMET DE CULTIVER L'ART DE « PENSER A COTE » ET L'ORIGINALITE ASSOCIATIVE.

Si, filant notre métaphore aquatique, nous voulons explorer les profondeurs abyssales de notre espace imaginaire, il nous faut passer de l'équipement de plongée avec bouteilles au sous-marin ou au bathyscaphe capable de résister aux immenses pressions de ces espaces fascinants mais si peu hospitaliers. Passer des activités métaphoriques fondées sur l'analogie projective aux activités associatives qui engagent notre potentiel créatif et sollicitent notre goût du risque. L'originalité associative est une composante essentielle de la démarche créative si l'on en croit certains chercheurs fondateurs concernant l'approche des processus qui interviennent dans les démarches de création, (Arthur KOESTLER, Henri LABORIT, Abraham MOLES). C'est la capacité de mettre en relation des éléments hétérogènes que personne n'avait osé relier auparavant tant cette liaison semblait défier tout raisonnement logique.

Cette capacité est décrite différemment par les chercheurs qui en font tous un élément fondamental du processus de création. Henri LABORIT¹¹ allait même jusqu'à en faire la seule caractéristique de l'acte créateur qui selon lui est cette capacité d'établir des relations entre des éléments que personne n'avait songé à relier auparavant. Une telle conception rejoint la notion de « *bi-sociation* » proposée par Arthur KOESTLER¹². La conception associationniste de l'acte créateur est même pour certains auteurs, « la seule à ce jour (1973) qui offre un modèle explicatif à peu près complet du processus de création. »¹³ La capacité associative que mesurent les tests d'originalité de GUILFORD ou de TORRANCE, fait intervenir de façon équilibrée les modalités convergentes et divergentes de la pensée avec d'autant plus de liberté que les deux composantes sont décalées matériellement et tirent profit des rencontres fortuites. C'est ce qui a justifié souvent la légende des grandes inventions faites par hasard. Il suffirait qu'une pomme tombe d'un arbre pour faire jaillir les lois de la gravitation universelle.

Pourtant, la découverte de ces lois par Isaac NEWTON a peu à voir avec le fruit du hasard (en l'occurrence, la pomme qui tombe de l'arbre !). Elle est bien au contraire le résultat d'une immense « *cogitation débridée* » au cours de laquelle la production idéationnelle et la fonction critique se sont

¹¹ LABORIT, H., *La nouvelle grille*, Laffont, 1974.

¹² KOESTLER, A., *Le cri d'Archimède*, Calmann Levy, 1969.

¹³ ROUQUETTE, M.-L., *La créativité*, op. cité, p. 30.

peu à peu décantées pour fonctionner de façon autonome en même temps. Parvenu à ce stade, tout événement, si infime soit-il, peut être de nature à déclencher la solution du problème (période d'illumination selon GUILFORD). Il crée un effet de relation forcée (ou bi-sociation selon KOESTLER) qui induit des images de transposition susceptibles de mobiliser soudain l'activité métaphorique du chercheur pour peu que celui-ci soit préparé à s'y abandonner en emportant dans ses bagages les données du problème. La capacité associative se développe et se fortifie à partir de démarches conceptuelles capables de provoquer des relations qui défient la logique communément admise et contribuent à déplacer nos certitudes.

Elle induit de nouveaux positionnements par rapport à un ordre établi (confrontation systématique à partir de matrices de relations forcées, provocation du hasard, recherche systématique d'oppositions, raisonnement antithétique etc.). Dans cette rencontre forcée, l'activité de production idéationnelle privilégie la relation entre « des possibles » et l'activité convergente valorise la pertinence de ces relations, suivant le principe de la bi-sociation. Plus le besoin de production idéationnelle prend d'importance et plus la nécessité de production critique est sollicitée. Ces deux activités se renforcent donc mutuellement sans risque de se détruire puisqu'elles se situent sur des plans qui ont peu de chances d'être associés.

Les exemples de démarches artistiques qui empruntent cette voie sont nombreux et côtoient souvent les trouvailles des différentes avant-gardes artistiques du XX^{ème} siècle. du *Fer à repasser* de MAN RAY aux *Ballets de piverts* (points de vue avec affrontements de miroirs) de Rébecca HORN en passant par le *Déjeuner en fourrure* de Meret OPPENHEIM ou la célèbre *Tête de taureau* de Pablo PICASSO, les exemples de démarches artistiques qui ont recours aux opérations bissociatives sont légions. De nombreuses démarches utilisent l'inversion, autre forme de mise en relation forcée, comme *Le socle du monde* de Piero MANZONI ou encore, les peintures inversées de Georges BASELITZ les points de vue photographiques inversés à 90° de Philippe ROMETTI (*Mon balcon à Hong-Kong*), certaines installations renversantes d'Anne FERRET. Les exemples de projection susceptibles de changer radicalement de points de vue ne manquent pas non plus de Jackson POLLOCK à Robert MORRIS, en passant par Jasper JOHNS, Ellsworth KELLY ou Bruce NAUMAN. Il s'agit d'envisager l'impensable, de retourner sans dessus dessous un point de vue familier, de considérer la réunion des contraires, comme l'ont tenté nombre de démarches artistiques. C'est ce que j'ai proposé d'examiner

dans une série de protocoles expérimentaux consacrés aux processus d'élaboration de la pensée liés à l'originalité associative et aux démarches artistiques qui lui font écho¹⁴.

Ainsi, la dynamique de mise à distance de l'expression et de l'évaluation met en jeu différentes capacités marquées chacune par la conquête de compétences et de savoir-faire qui autorisent à mieux gérer le conflit entre ces deux dimensions de la création. A travers cette triple stratégie de mise à distance (dans le temps, dans l'espace imaginaire ou matériellement) s'accomplit un passage par différents niveaux d'implication créative à partir d'une série de ruptures épistémologiques qui marquent une évolution du processus de création vers l'autonomie progressive de ces deux attitudes conceptuelles.

VERS UNE PYRAMIDE DES CREATEURS : LA CLASSIFICATION DE TAYLOR¹⁵

Parvenus au terme de cette description des principales démarches qui permettent de décaler la production idéationnelle et l'évaluation critique, je propose d'en esquisser un schéma récapitulatif à l'aide de la classification de TAYLOR. Ce schéma dont on trouvera résumés les enjeux dans le tableau présenté ci-après, regroupe les principaux facteurs susceptibles d'intervenir dans l'évolution des relations entre convergence et divergence présidant à la dynamique de création.

La dynamique de création mettrait en jeu au moins trois des paliers principaux par lesquels il faudrait selon TAYLOR passer pour gravir les principaux degrés de la capacité de maîtriser une certaine fluidité idéationnelle, la capacité de mettre en œuvre une certaine plasticité conceptuelle et la capacité de faire jouer une certaine originalité associative. A travers cette mise à distance, dans le temps, dans l'espace imaginaire ou matériellement, de la critique par rapport à la production s'accomplit en effet selon mes observations, un passage par différents niveaux d'implication créative déclenchant une série de ruptures épistémologiques qui marquent une évolution du processus de création vers l'autonomie progressive de ces deux attitudes conceptuelles selon un schéma qui rejoint la classification des conduites créatives en cinq niveaux de TAYLOR.

¹⁴ DANETIS, D., *Hybrider l'œuvre d'art pour en débrider la lecture* *in* : *Recherches en esthétique*, revue du C.E.R.E.A.P. n° 5. Directeur de la publication : Dominique Berthet, octobre 1999.

¹⁵ TAYLOR, I. A., *The nature of the creative process*. *In* : *Smith, P., Creativity, an examination of the creative process*, New-York, 1959 cité par Michèle CARLIER, *in* : *Etude différentielle d'une modalité de la créativité: la flexibilité*. *Op. cité*, p. 38.

D'après cet auteur en effet, il existerait cinq niveaux de créativité qui hiérarchisent entre eux les comportements créatifs, depuis le comportement du bricoleur astucieux jusqu'à celui du super génie. Au premier niveau (*expressive creativity*, niveau de créativité dit d'expression ou « créativité primaire »), le processus de création a la liberté du dessin d'enfant et ne se soucie ni de savoir-faire technique ni de la qualité liée au produit sur lequel débouche l'activité expressive. Au deuxième niveau (*productive creativity*, lié à l'idée de production artisanale) un certain savoir-faire est sollicité dans la production d'objets artisanaux. Le troisième niveau (*Inventive creativity* ou créativité d'invention qui conduit à des découvertes ou à des modifications « profondes et originales ») « implique la perception de relations nouvelles inusitées ».

Le quatrième niveau (*innovative creativity*) « résulte de la modification d'une connaissance acquise afin de créer un objet nouveau. TAYLOR cite à ce propos l'élaboration d'un principe de représentation nouveau par l'école cubiste en peinture ». Le cinquième niveau (*emergent creativity* qui permet de créer de nouvelles relations et la genèse de structures inédites) « n'est atteint que lorsqu'il y a découverte d'un principe totalement nouveau »¹⁶Cette hiérarchisation des conduites de création a fait l'objet d'un résumé critique par Michèle CARLIER dans ses recherches sur la flexibilité¹⁷.

Je propose d'examiner chacun de ces niveaux de distanciation critique entre production idéationnelle et évaluation ou, pour reprendre la terminologie des psychologues américains entre production divergente et production convergente. Nous prendrons appui pour ce faire sur différentes démarches plastiques induites par mes propositions d'expérimentation en direction de publics diversifiés (élèves du cycle élémentaire ou secondaire, étudiants d'arts plastiques, usagers de certains espaces publics concernés par mes interventions plastiques).

Ces démarches ont été l'occasion d'étudier les possibilités de transposer dans le domaine de la création artistique les principaux modèles explicatifs proposés dans le cadre des recherches américaines sur la créativité dans les années soixante. Plus particulièrement les notions de fluidité idéationnelle, de plasticité conceptuelle et d'originalité associative que l'on trouvera plus précisément développées dans

¹⁶ *Idem*, p. 12.

¹⁷ CARLIER, M., *Etude différentielle d'une modalité de la créativité: la flexibilité*. *Op. cit.*, pp. 11-12.

mon habilitation à partir de trois des neuf facteurs de l'intelligence créative définis par GUILFORD¹⁸ et repris par TORRANCE¹⁹ pour l'élaboration des tests de pensée créative.

Si l'on excepte certaines réserves formulées par Michèle CARLIER sur la méthode de validation du critère de Flexibilité mis en évidence par l'analyse factorielle de GUILFORD²⁰, ces recherches, diffusées en France à partir des années soixante-dix par Alain BEAUDOT²¹, et analysées dans les années quatre-vingts à la lumière des recherches françaises (psychologie différentielle, psychologie génétique) à partir d'une étude menée au CNRS par Laurence RIEBEN²², ont l'avantage de faire l'unanimité des chercheurs. A partir des travaux réalisés par GUILFORD pour isoler certains facteurs de divergence qu'il considère comme une composante fondamentale de l'acte créateur, TORRANCE²³ a privilégié dans ses tests de pensée créative, trois facteurs qui déterminent d'après lui nos comportements conceptuels divergents : la fluidité idéationnelle (*Fluidity*), la flexibilité ou plasticité conceptuelle (« *flexibility*») et l'originalité associative.

Chacun de ces facteurs correspondrait respectivement à un des principaux facteurs caractéristiques des activités convergentes : centration ou capacité de focalisation pour mobiliser l'attention sur des unités élémentaires d'un ensemble complexe, sériation ou aptitude à classer et catégoriser des données hétérogènes, dissociation ou aptitude à extraire un élément d'un ensemble complexe pour l'étudier après avoir fait abstraction de son contexte selon le raisonnement « *toutes choses étant égales par ailleurs* ».

¹⁸ GUILFORD. J. P., *The nature of human intelligence.*, op. cité, p. 171.

¹⁹ TORRANCE, E.P., *Torrance Tests of creative thinking*, Personnel press Princeton 1966 - Traduit en Français par Alain BEAUDOT sous le titre : *Tests de pensée créative*, édition du centre de psychologie appliquée, Paris, 1972.

²⁰ CARLIER, M., *Etude différentielle d'une modalité de la créativité: la flexibilité*. Monographie française de psychologie N° 25, Centre National de Recherche Scientifique, Paris, 1973, pp. 17-26.

²¹ BEAUDOT, A., *La créativité, Recherches américaines*, op. cité.

²² RIEBEN, L., *Intelligence et pensée créatrice.*, Op. cité.

²³ TORRANCE, E.P., *Tests de pensée créative*. Trad. A. BEAUDOT, op. cité.

	NIVEAU 1		NIVEAU 2		NIVEAU 3
CRITERES DE TORRANCE	FLUIDITÉ IDEATIONNELLE (Fluidity)	CREATIVITE DE PRODUCTION	PLASTICITÉ CONCEPTUELLE (Flexibility)	CREATIVITE D'INNOVATION	ORIGINALITÉ ASSOCIATIVE (Originality)
01. Classification de TAYLOR	Créativité d'expression Le bricoleur amateur		Créativité d'invention L'ingénieur, l'artisan		Créativité d'émergence Le savant, l'artiste de génie
02. Nature de l'activité caractérisant chaque niveau	Production idéationnelle sans contraintes motivée par l'émotion qu'elle procure. Expression spontanée, cri activité auto-récompensée	1ÈRE RUPTURE EPISTEMOLOGIQUE : il y a dissociation entre l'expression et le plaisir qu'elle peut procurer. La démarche de création accepte provisoirement des contraintes à respecter sachant que ce sacrifice temporaire sera compensé par la satisfaction d'avoir atteint l'objectif fixé.	Production motivée par un but à atteindre. Les contraintes sont assumées au-delà du plaisir de faire : la récompense est liée à satisfaction du devoir accompli	2ÈME RUPTURE EPISTEMOLOGIQUE : Il y a dissociation entre la motivation à atteindre un but le plaisir qui lui était lié. La démarche de création est motivée par une finalité située au-delà de cette récompense immédiate et exigeant un investissement personnel désintéressé.	Production motivée par une finalité désintéressée exigeant le dépassement de soi et mobilisant toute l'énergie : récompense liée à la promesse de découverte.
03. Processus de mise en œuvre des idées	Association des idées par contiguïté géographique » (de proche en proche)		Association des idées par similitude (les idées viennent par ressemblance/assonance)		Association des idées par contraste (inversion ou rapprochements insolites)
04. Exemples de procédures d'enchaînement	Main ↔ doigts ↔ bras ↔ coude ↔ gant ↔ bague ↔ montre ↔ poignée ↔ manche		Main ↔ palme ↔ éventail ↔ Plante ↔ arbres ↔ étoile ↔ ramifications ↔ rayonnement		Main ↔ pied ↔ pied de nez ↔ dans le plat ↔ coup de pieds ↔ manchot ↔ flibustier.
05. Opérations stimulant les 3 niveaux de divergence	Diviser, segmenter, Multiplier, répéter, Ajouter, compléter, Soustraire, effacer,		Inclure, mettre en abîme Transformer, Altérer Déplacer, décaler Transposer, Recycler		Bissocier, hybrider, projeter inverser, intervertir opposer, confronter, superposer
06. Exemple de production d'idées avec l'Uses test briques (GUILFORD)	Murs, piles de ponts, jeu de construction, pavements encadrement de fenêtres, clôtures de pelouses, ...		Pot de fleur (tiges dans les alvéoles), triage, coupe frites, porte crayon, presse papier, serre livre, bibliothèque, tunnel,		Chapelet, collier (avec des fils dans les alvéoles), poussée d'ogive, technique de précontrainte
07. Exemple de production d'idées avec l'Uses test du vélo (OSBORN)	Clôture de jardin, cerceau (avec les roues), porte manteau, lustre, baguette chinoise avec les rayons, ...		Piscine, toboggan (agrandir la selle, le garde boue), Collier, boucles d'oreilles, pendentif en miniaturisant les roues		Taureau de PICASSO, montages animés de TINGUELY, les accumulations d'ARMAN ou de David MACH
08. Techniques de cohabitation convergence (C) & divergence (D)	Brainstorming (OSBORN) (séance de cogitation débridée sans critique suivie d'un classement+ évaluation des idées		Synectique (GORDON) Production simultanée des idées et de leur évaluation dans des champs conceptuels différents		Bissociation (MOLES) : Croisement systématique des idées à partir de matrices de relations forcées
09. Dynamique de Cohabitation entre (C) & (D)	Décaler C/D dans le temps 1° S'autoriser à diverger 2° Converger plus tard		Décaler C/D dans l'espace imaginaire en utilisant les ressources de l'analogie		Décaler C/D matériellement en sollicitant le hasard et en forçant les rencontres fortuites
10. Correspondance avec les critères caractéristiques de la convergence	Epuration, simplification par ivision,/décomposition segmenter, fragmenter, morceler, scinder, découper		Sériation, mise en ordre par triage et catégorisation : Ranger cataloguer, classer, ordonner, grouper, distribuer, ventiler		Focalisation, discrimination, par dissociation et extraction : Choisir, distinguer, extraire, sélectionner, détacher,
11. Attitudes face au problème selon GORDON Niveau de développement dans le schéma de PIAGET	Aptitude à se sensibiliser aux données implicites et explicites du problème Intelligence sensori-motrice construction du réel à partir d'une appréhension sensible, pré-symbolique		Aptitude à s'identifier aux données du problème par le biais de l'analogie projective. Intelligence concrète : construction du réel à partir d'opérations prenant en charge la fonction symbolique		Aptitude à prendre des distances par rapport aux données du problème. Intelligence formelle : Construction du réel à partir d'opérations propositionnelle avec combinaisons réversibles
12. Correspondance avec les pôles de la thèse de WORRINGER :	1 ^{er} Pôle : « l'Abstraktion » : « l'homme primitif ». Production de signes faisant abstraction de la réalité.		2 ^{ème} Pôle : « l'Einführung » : « l'homme classique ». Productions artistiques en harmonie avec le monde		3 ^{ème} Pôle : le « Baroque » : « l'homme oriental ». Productions artistiques avec cohabitation des 2 pôles

Chaque facteur sollicite une des principales dimensions de la personnalité créative sur le plan sensori-moteur, psychoaffectif, et logico-perceptif et correspondrait à un niveau de potentialité créative différent dans la classification proposée par TAYLOR²⁴ pour déterminer les différents niveaux de capacités créatrices : créativité d'expression (fluidité), d'invention (flexibilité) et d'émergence (originalité associative)²⁵. Si l'on compare cette classification aux travaux de GUILFORD et de TORRANCE, trois de ces niveaux (expression, invention, émergence) m'ont semblé regrouper chacun les caractéristiques d'un des paliers correspondant aux critères mis en œuvre par l'analyse factorielle de GUILFORD évoqués plus haut et dont j'ai proposé dans mon HDR²⁶, une étude plus approfondie.

Les deux niveaux intermédiaires que l'on trouve entre ces trois paliers fondamentaux dans la classification de TAYLOR, permettent d'établir un continuum en comblant les ruptures que présentent entre elles ces trois paliers pour l'élaboration pyramidale des comportements créatifs. Le niveau dit de « *production* » qui caractérise les processus de création en œuvre dans des réalisations artisanales se situe entre le premier niveau du processus de création mesuré par le critère de fluidité d'expression et le deuxième niveau mesuré par le critère de flexibilité adaptative. Le niveau dit « *d'innovation* » qui caractérise les productions technologiques se situe entre ce deuxième niveau et le troisième niveau du processus de création mesuré par le critère d'originalité associative.

Les observations que j'ai pu faire sur les démarches adoptées par des publics diversifiés participants à mes propositions d'intervention dans l'espace urbain m'ont conduit à faire l'hypothèse que ces niveaux intermédiaires de la classification de TAYLOR (*productive creativity*, et *innovative creativity*) pouvaient correspondre à des périodes de transition qui permettent de passer d'un palier au palier supérieur dans la construction de la personnalité créative.

²⁴ TAYLOR, I. A., *The nature of the creative process*. In : Smith, P., *Creativity, an examination of the creative process*, New-York, 1959, cité par Michèle CARLIER, in : *Etude différentielle d'une modalité de la créativité : la flexibilité*. Op. cit., p. 38.

²⁵ Légende du TABLEAU: Verticalement, le tableau regroupe en cinq colonnes certains de ces facteurs à partir des niveaux que propose TAYLOR dans sa classification en cinq points. Il permet de confronter trois de ces niveaux aux trois critères pris en compte par TORRANCE et qui permettent d'évaluer les potentialités créatrices dans ses tests de pensée créative. Entre ces trois colonnes, deux colonnes sont consacrées aux deux niveaux de la classification de TAYLOR qui ne sont pas pris en compte dans les tests de TORRANCE et que j'ai considérés comme des périodes de transition temporaires correspondant à des moments de « *rupture épistémologique* » pour passer d'un palier à un autre. Horizontalement, ce tableau est composé de douze lignes permettant de comparer les trois critères des tests de Torrance à partir d'entrées diversifiées.

²⁶ DANETIS, D., *Pratique artistique et pratique de formation, H DR*, volume II, section 1, *La fluidité d'expression : propositions pour apprivoiser le processus de création plastique*; section 2, *La plasticité conceptuelle : propositions pour développer la*

Pour reprendre la terminologie de BACHELARD utilisée dans les théories cognitivistes de la représentation²⁷, ils correspondraient à des moments de « rupture épistémologique » et inciteraient à abandonner des postures antérieures au profit de nouvelles attitudes vis-à-vis de l'articulation production idéationnelle/évaluation. D'après ces théories, la construction de nouvelles représentations se heurte aux représentations déjà constituées qui deviennent pour cette entreprise de construction un « obstacle épistémologique » et entraînent un « conflit cognitif », c'est-à-dire, selon MIALARET, « un état de tension psychique occasionné par la reconnaissance du caractère non cohérent de deux ou plusieurs informations produit par l'action, notions ou systèmes d'explication causale²⁸. »

Interrogeant la notion bachelardienne de rupture épistémologique dans sa thèse sur les démarches de lecture des œuvres d'art, Annette RICHARD souligne l'intérêt de cette notion dans les recherches sur l'évolution des processus cognitifs²⁹. Pour BACHELARD, note-t-elle, toute connaissance établie résiste aux contradictions liées à l'établissement de nouvelles connaissances qui ne peuvent s'imposer qu'à la condition de rompre avec la connaissance antérieure. Ce concept de rupture épistémologique à l'origine des notions « d'obstacle épistémologique » et de « conflit cognitif », avancées par les cognitivistes allait permettre de décrire de façon nouvelle les processus d'évolution cognitive.

Les différentes étapes de la pensée ne seraient pas alors constituées de concepts ajoutés les uns aux autres mais de structures qui forment « un tissu d'erreurs positives tenaces, solidaires (...) Mais on ne détruit pas facilement les erreurs une à une, (...) Avant tout, il faut prendre conscience du fait que l'expérience nouvelle dit non à l'expérience ancienne sans cela, de toute évidence, il ne s'agit pas d'une expérience nouvelle »³⁰. Il m'a donc semblé intéressant de confronter la notion de rupture épistémologique, la classification de TAYLOR et les principales étapes du processus de création mesurées par les épreuves de fluidité, de flexibilité et d'originalité des tests de GUILFORD et TORRANCE.

pensée visuelle ; section 3, *L'originalité associative : propositions pour une exploration non verbale de la création*. Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches pp. 87-308, Université Paris 8, 2002.

²⁷ RICHARD, J.F., BONNET, C., GHIGLIONE, R., *Traité de psychologie cognitive*, Dunod, Paris, 1990, p. 36.

²⁸ MIALARET, G., *Vocabulaire de l'éducation*, PUF, Paris, 1979, p.115.

²⁹ RICHARD, A., *Itinéraire pour une appropriation des œuvres picturales*, Thèse de Doctorat, direction Laura MALVANO, Université Paris 8, 1994, pp.196-224.

³⁰ BACHELARD, G., *La philosophie du non*, PUF, Paris, 1966, p.19. Cité par Annette RICHARD, *op. cit.*, pp.199-200.

LA CREATIVITE D'EXPRESSION OU CREATIVITE « PRIMAIRE »

La créativité d'expression se déploierait à travers la mise en œuvre d'aptitudes canalisées par le contrôle de contraintes techniques ou matérielles. A ce niveau de créativité, d'après TAYLOR, le résultat ne compte pas. Mes observations sur les démarches enfantines en situation de libre expression plastique m'ont permis de constater qu'il peut même y avoir absence de production finale revendiquée. L'activité créatrice n'est en jeu ici que pour l'expression de soi-même. Le sujet crée pour le plaisir de créer. A ce stade, la créativité a un caractère ludique d'où le qualificatif de « primaire » qui lui est apposé pour marquer peut-être qu'il s'agit bien d'un premier pas enfantin dans l'échelle des valeurs adultes en référence sans doute avec les lointains souvenirs de l'école primaire. On pourrait alors actualiser ce qualificatif et parler de créativité élémentaire pour reprendre la nouvelle terminologie scolaire qui a abandonné le qualificatif primaire aux connotations quelque peu péjoratives.

Pourtant si nous confrontons ce type d'approche de la créativité aux travaux de GORDON, cette étape n'est pas aussi puérile qu'il n'y paraît au premier abord. Nous ne pouvons qu'être frappés de la similitude entre cette activité créatrice désintéressée pratiquée pour elle-même qui ne vise pas nécessairement à un résultat final immédiat, et certaines stratégies décrites par GORDON concernant le comportement créatif de scientifiques confrontés à la recherche de solution. Il y a, dans la « phase de temporisation », la volonté de ne pas s'inquiéter du résultat final, de retarder l'échéance d'une solution, de faire comme le lièvre de La Fontaine, mille tours et laisser la tortueuse raison s'essouffler vers le but.

De même la « phase de spéculation » fait appel à l'activité ludique qui se déploie pour elle-même et provoque cette impression de décollage, d'autonomie par rapport à l'objet à l'approche de la solution. GORDON affirme même que la phase finale est marquée par un sentiment d'euphorie à l'approche de la solution, une sorte de fébrilité que l'on retrouve également au niveau de la créativité d'expression³¹. Ce qui fortifie la dynamique créative à ce niveau, c'est tout ce qui peut empêcher la rencontre entre la production des idées et l'évaluation critique. Quand ces deux activités ne sont pas volontairement ou spontanément mises à distance dans le temps, c'est souvent l'activité critique qui prend le dessus et fait obstacle au premier abord à une exploration plus approfondie de l'espace imaginaire. Cette situation ne fait que s'aggraver, passé l'âge de raison

avec la peur de retomber en enfance. La tendance à produire des objections catégoriques ou péremptoires comme « c'est impossible, cela n'a aucun sens, c'est complètement absurde, je vais me ridiculiser etc. » cède la place à une attitude dénégative moins répressive du type « oui, mais... », qui viendra cependant refroidir toute initiative, jusqu'à ce qu'un « pourquoi pas ? » salvateur prenne la relève et autorise quelques initiatives selon la formule « je produis d'abord, je critiquerai après. »

Que ces deux activités se mélangent et il y a alors blocage du processus de création. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une étape basique de la dynamique créative par laquelle il faudrait impérativement passer et qu'il faudrait ensuite dépasser pour « progresser » dans la pyramide de création. C'est un état que tout chercheur quelque peu créatif peut rencontrer à tout moment dans sa dynamique de création sans pour autant régresser comme pourrait le laisser supposer la présentation hiérarchisée de TAYLOR.

LA CREATIVITE DE PRODUCTION

A ce niveau, la créativité serait dépendante du résultat quand bien même ce résultat ne serait pas original. TAYLOR nous fait franchir ici un degré supplémentaire dans la hiérarchie des esprits créatifs et comme il fallait s'y attendre, il est maintenant question d'aptitudes. Ce niveau n'est plus aussi communément répandu puisqu'il concerne surtout les artisans. Un maître verrier, un céramiste ou un ferronnier pourrait probablement entrer dans cette catégorie avec la bénédiction de TAYLOR.

La créativité est liée à l'idée de production : il n'est donc pas question de l'imaginer entre n'importe quelles mains. Cependant, la hiérarchisation implicite des niveaux de créativité ne fait que commencer avec la créativité productive, comme cela apparaît assez nettement dans la formulation qu'en donnait M.L. ROUQUETTE dans les années soixante-dix³². « Beaucoup plus récemment dans la chronologie du savoir, la notion de créativité s'est également prêtée à une... figuration (...) qui répond elle-même à une nouvelle image de la société globale. Il s'agit cette fois d'une représentation bâtie sur une référence économique, où la créativité se voit pensée selon le schéma général du procès de la production. On assimile analogiquement la capacité personnelle de

³¹ GORDON, W.J.J., *Stimulation des facultés créatrices par la méthode synectique*, op. cité, pp. 12- 13.

³² ROUQUETTE, M.L., *La créativité*, op. cité, pp.10-11.

créer à la force du travail et le processus créatif à la séquence des actes de la production, le résultat n'étant alors qu'un certain type spécifique de produit... Le créateur est devenu producteur... »:

Or il faut bien admettre que l'industrialisation n'est synonyme de démocratisation qu'au niveau du produit de consommation et contribue ainsi à asservir doublement l'individu aux forces de production. L'expression « exploitation du potentiel créatif de chacun » est révélatrice à cet égard : « On peut noter à ce propos que les diverses techniques créatrices (brainstorming, méthodes morphologiques) sont implicitement inspirées de la référence économique et constituent autant de tentatives pour passer de l'artisanat individuel à l'industrialisation en matière de créativité. En introduisant des instruments et des procédés, c'est-à-dire un appareil méthodologique, elles affirment en effet que l'on ne doit plus laisser la responsabilité de l'innovation à quelques particuliers doués ou chanceux, mais qu'il est possible de l'organiser systématiquement par la stimulation et l'exploitation du potentiel de chacun. »³³

Ainsi, « l'assimilation analogique de la capacité personnelle de créer à la force de travail » dans le schéma général du procès de la production revient à substituer la « vente de la créativité individuelle » à la vente des forces de travail. Cela explique que la créativité productive occupe dans la catégorisation de TAYLOR une place proche de la créativité individuelle, communément répandue. On est encore à la base de la pyramide. La dynamique créative enclenchée à ce niveau suppose cependant une première rupture avec des comportements qui permettent de décaler la production idéationnelle et l'évaluation critique. Le résultat à atteindre sert de moteur à l'activité. La gestion de ces composantes antagonistes est maintenant liée à une articulation entre but à atteindre et moyens que l'on se donne pour y parvenir, à partir d'une répartition des tâches qui évite une confrontation conflictuelle entre production des idées et évaluation parce qu'elle opère sur deux terrains distincts.

Le but à atteindre mobilise principalement les composantes divergentes de l'activité idéationnelle, pendant que la dimension évaluative de cette activité est mobilisée dans la sélection des moyens de concrétisation des idées. L'aspiration au résultat induit une mobilisation du potentiel idéationnel suffisamment forte pour résister aux pressions de l'activité critique d'autant que celle-ci est elle-même occupée par la gestion des moyens et leur mise en adéquation avec le

³³ *Idem.*, p. 11.

but recherché. Il y a donc division du travail divergent et du travail convergent, remise en question du mécanisme « produire d'abord pour critiquer après » au profit d'un nouveau décalage « je fais passer mes intentions les plus folles au crible des moyens que je peux contrôler pour les atteindre ».

C'est une première rupture avec le comportement créatif qui caractérisait la créativité d'expression. Apparaît maintenant dans la dynamique créative une dissociation entre l'expression et le plaisir qu'elle peut procurer. Le désir d'atteindre un objectif est suffisamment fort pour supporter des activités qui n'apportent pas de satisfactions immédiates et peuvent même être vécues avec déplaisir. Dissociation lourde de conséquences puisque le sujet est prêt à accepter de s'exposer à des difficultés temporaires, des contrariétés ou des souffrances passagères pour atteindre son objectif. La démarche de création s'accommode provisoirement de consignes à imaginer pour atteindre le but espéré et de contraintes à respecter pour matérialiser cet objectif, sachant que ce sacrifice momentané sera compensé par la satisfaction d'avoir atteint le but fixé.

LA CREATIVITE D'INVENTION

A ce niveau, l'individu créatif est capable de percevoir, entre des phénomènes différents, des relations nouvelles. Il peut s'agir de relations nouvelles qui viennent éclairer un faisceau de relations déjà existantes, entre deux ou plusieurs phénomènes ou bien de relations entre des phénomènes qui n'ont pas de lien apparent. On peut donc dire que la fonction inventive est liée aux capacités que possède un sujet de produire des analogies entre les termes de son problème et une nouvelle configuration qui aide à discerner de nouveaux rapports et de les coordonner.

Dans cette optique, la créativité d'invention permet d'étendre à un couple de phénomènes nouveaux des relations qui convenaient déjà à un couple de phénomènes connus sur le principe de l'extension analogique « l'instrument le plus puissant de la découverte » selon BRUNSCHVIGG. La créativité d'invention ne constitue donc pas le haut du pavé en matière de créateurs. Nous sommes avec elle parvenus au niveau des esprits créatifs, de la trouvaille technique tant sur le plan scientifique que sur le plan artistique et il nous faudra encore grimper dans la hiérarchie avant d'arriver au sommet.

Cependant, à ce niveau, la dynamique qui règle les relations entre production idéationnelle et évaluation critique est complètement différente grâce à cette première rupture épistémologique qui s'est nourrie d'une activité centrée sur un objectif à atteindre. Le décalage entre ces deux composantes n'a plus besoin de se faire dans le temps. Il a été progressivement maîtrisé à partir de productions finalisées qui impliquent de fait le dédoublement des activités critiques et idéationnelles pour une meilleure adéquation entre vouloir et pouvoir faire. Comme on l'a vu au niveau précédent, habitude a été prise de mobiliser les composantes divergentes de l'activité idéationnelle autour du but à atteindre, et de réserver les démarches convergentes à la sélection des moyens capables de concrétiser les idées.

Un tel écart, dicté par cette division des tâches implique une gymnastique de décalage dans l'espace imaginaire propice au développement d'une certaine plasticité conceptuelle : pendant que je suis occupé à considérer sous différents aspects l'objectif à atteindre, l'activité critique occupée aux choix des moyens ne fonctionne plus de façon discriminative pour énoncer des restrictions ou des réserves mais de façon énumérative et propositionnelle. Chaque idée liée au but à atteindre va entraîner de nouvelles évocations de moyens possibles et inversement toute nouvelle suggestion de moyen peut entraîner de nouvelles idées. Les deux composantes jadis antagonistes viennent s'épauler mutuellement dans une interactivité stimulante mettant en œuvre un réseau de multiples champs conceptuels à partir d'un décalage dans l'espace imaginaire qui tire parti des ressources de l'analogie et des activités métaphoriques. La créativité d'invention serait donc liée à la possibilité de faire cohabiter simultanément des attitudes convergentes et divergentes dans le processus de création, ces deux composantes étant en dialogue permanent sans risquer de se détruire mutuellement dans la mesure où elles se situent dans de multiples champs conceptuels différents qui garantissent leur cohérence et leur autonomie.

LA CREATIVITE D'INNOVATION

A ce niveau plus élevé, l'individu créatif est capable de jouer avec l'abstraction. Il peut partir de la perception d'un malaise ou d'un manque, développer des spéculations hypothétiques et formuler des problématiques qui le conduiront à des découvertes ou à des modifications « profondes et originales ». Ce niveau, ainsi que le précédent, peut être rapproché des deux premières phases du processus décrit par GORDON : l'identification et le détachement sont en effet des attitudes complémentaires dans la reformulation d'une problématique. L'extension analogique

est la base même du processus d'identification, tandis que l'on retrouve dans la distanciation un besoin de reformulation des données d'une problématique.

On voit donc à quel point il est arbitraire d'établir une hiérarchie entre les différents types de créativité puisque l'on peut les retrouver mélangés chez un même sujet à différentes phases de son activité ainsi que l'a montré GORDON. On peut même se demander s'il faut les dissocier les uns des autres, et s'ils ne jouent pas les uns par rapport aux autres un rôle complémentaire. A ce niveau, la dynamique « convergence/divergence » se trouve confrontée à une deuxième rupture épistémologique : il faut renoncer à la sécurité antérieurement acquise du raisonnement métaphorique qui consiste à superposer l'ancien et le nouveau pour accepter l'inversion, la contradiction, la remise en cause de ce qui vient d'être établi.

Cependant cette deuxième rupture n'a qu'un seul trait commun avec la première rupture qui caractérise la créativité de production : l'individu créatif doit, lui aussi se montrer capable de renoncer à un plaisir récemment acquis comme c'était le cas : celui d'avoir la certitude d'atteindre le but poursuivi. Il y a de ce fait dissociation entre la motivation à atteindre un but et le plaisir qui lui était lié. La démarche de création n'est plus alors motivée par un but à atteindre immédiatement mais par une finalité située au-delà cette récompense immédiate, finalité qui exige un investissement personnel désintéressé pouvant aller jusqu'au sacrifice de la satisfaction escomptée. Le prix à payer est celui de l'incertitude et du désintéressement. Incertitude sur l'issue de l'aventure dans laquelle l'engage son entreprise de création.

Désintéressement quant à la satisfaction d'atteindre un but précis, satisfaction à laquelle il est impératif de renoncer pour pouvoir s'engager dans l'entreprise. Cependant, il ne s'agit pas d'un désintéressement total dans la mesure où d'autres sources de satisfaction se font jour à travers les affres de cette incertitude : une fois apprivoisées les premières inquiétudes face à la perspective de s'exposer à des situations inconnues, c'est le parfum toujours grisant de l'aventure qui pointe le nez. Et avec lui, le goût du risque calculé permet d'affronter la peur du vide en sachant à l'avance qu'il sera possible de retomber sur ses deux pieds à condition de mettre un certain nombre de chances de son côté.

LA CREATIVITE D'EMERGENCE

C'est le niveau le plus élaboré de l'activité créatrice. Il correspond à l'établissement et à la genèse de structures nouvelles en ce qui concerne la recherche fondamentale. Ici, nous passons au grade supérieur dans la hiérarchie sociale des créateurs et abordons le domaine des P.D.G. de la création : les créateurs de génie! Avec la créativité d'émergence, la pyramide des créateurs est achevée et l'on sent bien à travers cette tentative de classification de TAYLOR que quelques nuages seulement séparent encore le créateur " émergent " du créateur universel... (clin d'œil aux vieilles conceptions teintées de mysticisme qui ont fait de la création une qualité divine à travers les notions de dons et d'inspirations...)

A ce niveau, la dynamique « convergence/divergence » est complètement dialectisée. La deuxième rupture qui s'est opérée a habitué le chercheur de haut niveau, à rendre « *le familier insolite et l'insolite familier*³⁴ » en perméabilisant les cloisonnements qui permettent d'organiser le matériel conceptuel accumulé au fil du temps et à concrétiser son goût du risque des rencontres fortuites. Il est capable de mobiliser toute son énergie à la recherche de solution de son problème quel qu'en soit le prix à payer tant est grande son insatiable curiosité et son désir de comprendre. Dans la majorité des cas cependant, à cause justement d'un manque d'audace et de curiosité, d'une trop faible motivation et surtout compte tenu du prix à payer, cette seconde rupture n'a pu avoir lieu. Cela expliquerait le nombre relativement faible de génies qui entretient le mythe de l'artiste démiurge, isolé dans sa tour perchée au sommet de la pyramide des créateurs.

Il m'a semblé intéressant de terminer cette présentation consacrée aux principales étapes du processus de création en rapprochant la classification des conduites créatives proposée par TAYLOR avec une autre tentative d'articuler les comportements cognitifs susceptible de renouveler les approches pédagogiques qui sont faites en ce qui concerne la lecture des œuvres d'art et non pas seulement leur production. Il s'agit de la recherche universitaire déjà évoquée à laquelle s'est livrée Annette RICHARD³⁵ pour transposer dans le champ des arts plastiques le schéma de BACHELARD permettant de décrire les principaux niveaux de connaissance scientifiques.

³⁴ GORDON, W.J.), *Stimulation des facultés créatrices par la méthode synectique*, op. cité, p. 23.

³⁵ RICHARD, A., *Itinéraire pour une appropriation des œuvres picturales*, op. cité, pp. 194-272.

Sa transposition vise à faciliter l'approche des œuvres d'art à partir d'un certain nombre de recoupements avec d'autres schémas théoriques articulant plusieurs niveaux (en particulier, la confrontation des approches psychosociales et des théories constructivistes du développement par stades graduels successifs proposée par FOWLER, les notions de stades de développement cognitif mises en évidence par PIAGET ou encore celles de niveaux d'interprétation avancées par PANOFKY).

Cette approche rejoint par bien des points le découpage en cinq niveaux des processus de création opéré par TAYLOR. En voici un bref aperçu. Le premier niveau de connaissance du schéma bachelardien qualifié par Annette RICHARD de « réalisme naïf » est lié à une « appréciation quantitative grossière et comme gourmande de la réalité ». A ce niveau, correspondrait selon l'auteure, une approche narrative des productions artistiques (« *l'œuvre picturale comme récit* ») à partir d'un « *regard naïf* » décrit par BOURDIEU dans *La distinction*³⁶ ou d'une attitude qui rappelle le premier niveau d'interprétation nommé « signification primaire ou naturelle » par PANOFKY³⁷. Le spectateur novice se raccroche à des indices de l'œuvre qui réduisent son étrangeté, rejetant tout ce qui la conforte³⁸.

On pourrait comparer ce niveau au premier niveau de TAYLOR (créativité d'expression) et tenter une corrélation entre les attitudes productrices et réceptrices concernant la tendance à éviter la rencontre entre expression des idées et l'évaluation. Rappelons que quand l'expression et la critique ne sont pas spontanément mises à distance dans le temps, au cours de cette étape basique du processus de création, c'est l'activité critique qui prend le dessus et fait obstacle à une exploration de l'espace imaginaire. On peut avancer que face à la lecture des œuvres d'art, cette mise entre parenthèse de l'espace imaginaire incite le spectateur novice à rejeter tout ce qui vient déranger ses repères rationnels faisant obstacle à toute irruption de la nouveauté.

La comparaison entre le deuxième niveau de Taylor (créativité de production) et le deuxième niveau de connaissance décrit par Bachelard sur lequel s'appuie l'auteur pour définir son deuxième niveau d'approche des œuvres d'art est également instructive. A ce niveau caractérisé selon

³⁶ BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1979.

³⁷ PANOFKY, E., *Essais d'icônologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. Herbet, C., Teyssèdre, B., Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, 1990.

³⁸ *Idem*, pp. 200-201; 214-218.

BACHELARD par « un emploi sagement empirique, à une détermination objective » correspondrait le niveau des « significations secondaires ou iconographiques » de PANOFISKY. La prise de « conscience d'un univers pictural chargé de significations autres que celle d'une pure copie du monde réel » fait de l'œuvre d'art, selon Annette RICHARD, le « lieu d'expression thématique et symbolique » qui correspond à son deuxième niveau de lecture »³⁹. Nous avons vu que la créativité de production à laquelle nous pouvons comparer ce niveau est motivée par le but à atteindre. La distribution alternative des composantes antagonistes expression/évaluation sur deux terrains distincts (but/moyens) évite les conflits entre des idées et encourage une dissociation entre l'activité et le plaisir qu'elle procure. Ce renoncement possible à une satisfaction immédiate permet une acceptation temporaire d'efforts (concernant la lecture des œuvres il pourra s'agir de rechercher des informations ou des réponses « *autres que celle d'une pure copie du monde réel* » à diverses questions de cet « *univers pictural chargé de significations* ») qui seront récompensés par la satisfaction d'avoir atteint le but, (en l'occurrence ici, celui de mieux comprendre les œuvres qui posent question).

Au troisième niveau, la comparaison des différents schémas permet des rapprochements à partir de la notion de corrélation qui, on s'en souvient, caractérise aussi la créativité d'invention ou capacité de percevoir, entre des phénomènes différents des relations nouvelles ou encore d'appliquer à de nouvelles données, par extension analogique des relations qui convenaient déjà à des données connues. Ce niveau permet d'accéder selon BACHELARD au « rationalisme newtonien ou kantien ». A « l'usage simple et absolu d'une notion », se substitue « l'usage corrélatif des notions ». Il correspondrait au « niveau des significations intrinsèques » selon Annette RICHARD, ouvrant sur la démarche iconologique de PANOFISKY et conduirait à « la mobilisation de connaissances nouvelles » en jeu dans un troisième niveau de lecture des œuvres caractérisé par un degré supérieur de généralisation (« l'œuvre picturale comme témoin »)⁴⁰.

Le quatrième niveau taylorien ou créativité d'innovation est caractérisé rappelons-le, par la perception d'un manque et la dissociation entre la motivation à atteindre un but et le plaisir qui lui était lié remplacé par le désintéressement, l'ouverture à une certaine incertitude, et l'attrait de l'inconnu. Il rejoint sur ces points le quatrième niveau bachelardien qui permet d'accéder au rationalisme complexe, à partir d'un comportement cognitif s'ouvrant sur des relations nouvelles, non plus seulement extérieures, mais aussi internes à l'objet de création. Le quatrième niveau de lecture qui lui correspondrait prend en compte la complexité considérant « L'œuvre pictural

³⁹ *Ibid.*, pp. 201 ; 218-219.

comme univers de formes » selon l'expression qu'Annette RICHARD propose pour caractériser ce niveau de lecture des œuvres picturales.

Quant au cinquième niveau caractérisé par une dynamique « convergence/divergence » totalement dialectisée, il est comparable avec le cinquième niveau bachelardien qui « donne accès au rationalisme dialectique entre complexité intime et corrélations externe » parce que, comme lui, il contient tout les autres et en constitue la forme la plus achevée. Le niveau de lecture qui lui correspond selon Annette RICHARD « réclame du spectateur une attitude de problématisation » permettant de considérer « l'œuvre picturale comme œuvre ouverte ».

L'intérêt de cette description des niveaux de lecture de l'œuvre picturale tient d'abord au travail de transposition dans le champ artistique de conduites cognitives issues du domaine scientifique qui permet de mettre en évidence certains comportements que l'on a tendance à écarter *a priori* de la sensibilité artistique. De plus, le fait qu'elle se situe du côté du récepteur et non du côté du créateur permet de faire ressortir dans les rapprochements que l'on peut faire avec la pyramide des créateurs un certain nombre de complémentarités de comportement entre celui qui fabrique les œuvres et celui qui en fait la lecture ouvrant d'intéressantes pistes de recherche sur la relation entre instauration et réception de l'œuvre.

CONCLUSION

Les recherches américaines que j'ai tenté de transposer dans le champ des arts plastiques, diffusées en France dans les années soixante-dix par Alain BEAUDOT⁴¹, et analysées dans les années quatre-vingts par Laurence RIEBEN⁴², ont fait consensus comme nous l'avons vu, concernant les trois principaux facteurs de divergence intervenant dans le processus de création, si l'on excepte certaines réserves formulées par Michèle CARLIER sur la méthode de validation du critère de Flexibilité mis en évidence par l'analyse factorielle de GUILFORD⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁴¹ BEAUDOT, A., *La créativité, Recherches américaines*, Paris, Dunod, 1973.

⁴² RIEBEN, L., *Intelligence et pensée créatrice*, Op. cité.

⁴³ Carlier, M., *op. Cité*, pp. 17-26.

Je formulerai également des réserves concernant l'idéologie hiérarchisante qui transpire à travers l'utilisation proposée par Taylor de ces trois facteurs dans sa classification des comportements créatifs. D'une façon plus générale, il me semble important d'interroger les tentatives d'établir des niveaux entre des comportements liés aux activités d'instauration ou de réception des œuvres d'art : cela suppose d'abord, de les inscrire dans une linéarité verticale arborescente peu propice à la mise en réseaux dynamiques de ses éléments constitutifs.

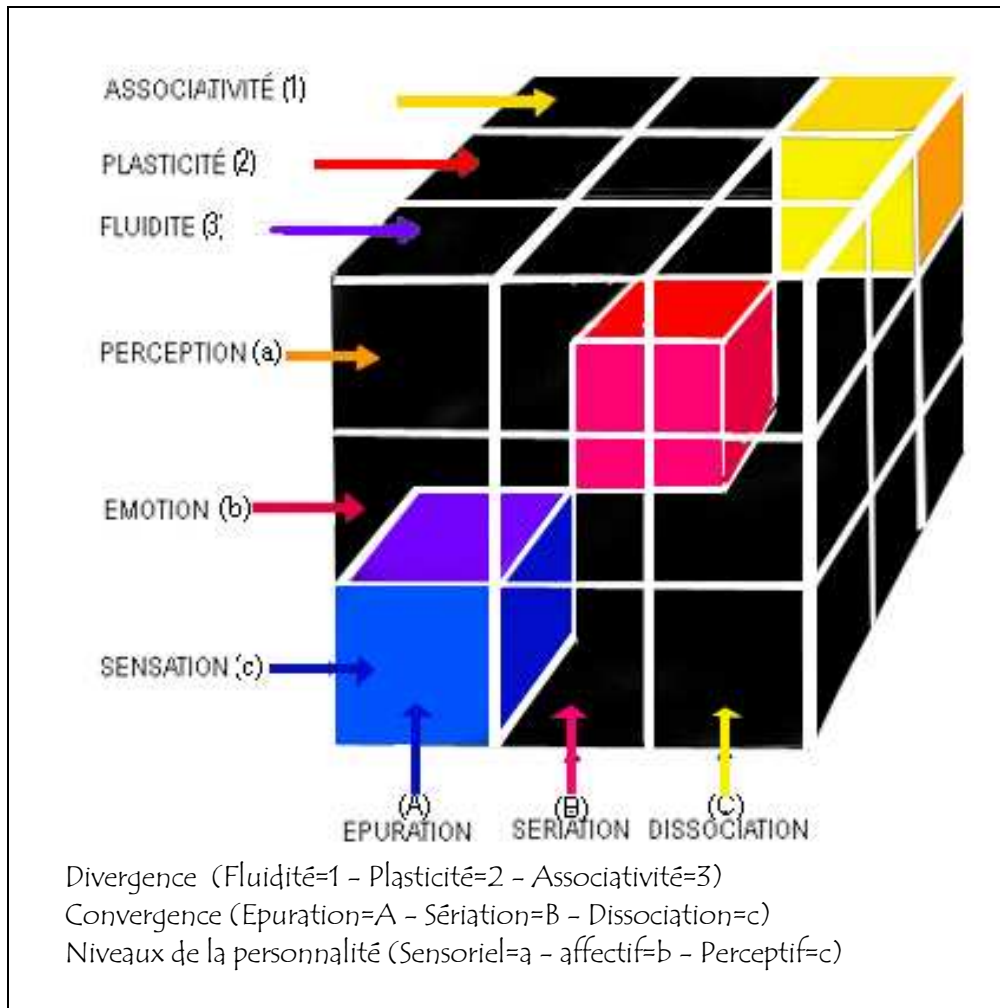
D'une part, ce type de démarches repose sur l'hypothèse implicite que la capacité de créer ou d'accéder aux œuvres de création serait réservée à une élite méritante. Or, l'avantage des principaux travaux initiés dès les années cinquante par les chercheurs américains sur le processus de création est justement d'avoir pu montrer qu'il s'agit d'une aptitude accessible à tous si l'on parvient à réunir des conditions favorables pour la développer. D'autre part, cette hiérarchie est contredite, nous l'avons vu, par les travaux de plusieurs chercheurs. Certaines capacités qui occupent le haut de la pyramide Taylorienne se retrouvent dans les observations de certains auteurs comme OSBORN ou GORDON classées sur les toutes premières marches du podium créatif (par exemple la capacité d'assimilation, de préparation, ou d'incubation).

Enfin, même si cet enchaînement de comportements créatifs constitue une synthèse assez cohérente des principaux points forts sur lesquels s'accordent les psychologues américains en ce qui concerne en particulier les trois critères de fluidité idéationnelle, de plasticité conceptuelle et d'originalité associative caractéristiques de la pensée créatrice, une telle focalisation sur les facteurs divergents fait perdre de vue que la dynamique de création est le résultat d'une mise en tension de comportements divergents et de comportements convergents sans parler des comportements à forte charge affective qui ont certainement un grand rôle à y jouer. Aussi, me suis-je efforcé d'envisager ces caractéristiques de façon autonome sans nécessairement les articuler comme des paliers dans une conception linéaire verticale qui nécessiterait le passage obligé par chacune de ces étapes pour parvenir au sommet d'une hypothétique pyramide de la création.

J'ai repris la structure à trois dimensions constituée de trois tableaux à double entrée utilisée par GUILFORD pour visualiser sous la forme d'un cube l'ensemble des facteurs qui lui ont servi à définir l'intelligence (structure of intellect model⁴⁴). Prenant appui sur le principe du croisement

⁴⁴ GUILFORD, J.P., *The nature of human intelligence*, op. cité, p. 171.

tridimensionnel de données, ce schéma permet de confronter de façon dynamique 27 variables qui interviennent dans les processus de création mis en évidence à partir des expériences faites avec mes étudiants.



Chaque face du cube constitue un tableau à double entrée permettant de croiser deux sortes de données liées à des propositions d'expérimentation plastique correspondant à des facteurs caractéristiques des processus de création. Une des faces du cube permet de confronter les trois colonnes principales du tableau précédent décrivant les trois facteurs caractéristiques des comportements divergents à trois facteurs caractéristiques des comportements convergents et les propositions d'expérimentation plastiques qui correspondent à ces facteurs, ce qui induit de nouvelles propositions. La deuxième face du cube permet de confronter des propositions correspondant à chacun des trois facteurs de la divergence à des propositions correspondant à trois facteurs

caractéristiques de comportements affectifs. La troisième face du cube permet de confronter des propositions correspondant à ces trois facteurs de comportements à des propositions correspondant aux trois facteurs caractéristiques de comportements convergents.

Chaque confrontation peut donner lieu à de nouvelles propositions. Les trois faces du cube permettent donc de croiser des propositions qui correspondent à des relations entre plusieurs facteurs. Ces propositions ont été expérimentées sous forme d'incitation dans le cadre d'interventions plastiques destinées à différents publics. L'ensemble du dispositif constitue donc un tableau à triple entrée qui peut se lire dans les trois dimensions. Il permet d'examiner 27 possibilités de relations simples à trois entrées (les différents mini cubes intérieurs que l'on peut faire apparaître en découpant le grand cube en trois tranches dans le sens de la hauteur, de la largeur et de l'épaisseur). Ces différents « mini cubes » à trois entrées constituent autant de typologies créatives de base à partir desquelles de nombreuses combinaisons sont possibles. Parmi ces 27 typologies créatives de base on peut noter les trois cubes de base correspondant chacun à un niveau type du processus de création particulier : 1/A//a – 2/B/b – 3/C/c.

J'ai réalisé avec les étudiants un certain nombre d'expériences à partir de démarches de création plastiques liées aux principaux facteurs qui viennent d'être évoqués. Elles m'ont permis de tester certains des éléments du processus de création mis en évidence par les chercheurs américains (analyse factorielle de GUILFORD, critères de divergence de TORRANCE, classification de TAYLOR, méthode de stimulation de la production idéationnelle d'OSBORN et de GORDON). J'ai pu vérifier au cours de ces expériences que beaucoup de ces facteurs étaient mobilisés à partir de confrontations aléatoires entre production divergente et production convergente dans le processus de création plastiques sans nécessairement obéir à l'ordre hiérarchique de la classification de Taylor. Tout se passe au contraire comme si ces multiples registres de création provoqués par la mise en tension de certains facteurs divergents et convergents étaient tenus en disponibilité et utilisés de façon autonome dans un ordre qui semble varier en fonction des problèmes à résoudre véritable « boîte à outils » aux ressources apparemment inépuisables.

Mes observations récentes portant sur un certain nombre de protocoles expérimentés depuis 2000 avec les étudiants du département d'arts plastiques de l'université Paris 8⁴⁵ m'ont permis cependant de consolider mes hypothèses concernant l'importance des trois principaux registres de création liés à la fluidité idéationnelle, la plasticité conceptuelle et l'originalité associative qui ont été mis en évidence dans les recherches américaines au cours de la dernière moitié du XX^e siècle. Ces observations ont également mis en évidence l'importance des moments de rupture qui permettent une certaine plasticité de comportement pour articuler les multiples stratégies créatives liées à la mise en tension de ces facteurs, en particulier, concernant les manifestations non verbales des processus de création et leurs implications dans les démarches artistiques contemporaines.

ICONOGRAPHIE : « Regards multiples » : PhotoArt © Apolline DEBONO

⁴⁵ DANETIS, D., *Pratique artistique et pratique de formation*, HDR, volume II, section 3, *33 propositions pour une exploration non verbale de la création*, Université Paris 8, 2002.