

Université de Montréal

**Vers une théorie philosophique
du processus créatif artistique
Prémises d'une poïétique psycho-phénoménologique**

par

Félix de la Durantaye

Département de philosophie

Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de docteur
en philosophie

Août 2010

© Félix de la Durantaye, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Vers une théorie philosophique du processus créatif artistique

présentée par :

Félix de la Durantaye

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Bettina Bergo, présidente-rapporteuse
Daniel Dumouchel, directeur de recherche
Isabelle Thomas-Fogiel, membre du jury
Suzanne Foisy, examinatrice externe
Suzanne Paquet, représentante du doyen de la FES

Résumé

En dépit des efforts de théorisation qui ont été portés sur le sujet de la créativité par le métadiscours philosophique contemporain, peu d'attentions ont été dirigées au côté « descriptif » de la chose. Dans les récents développements en enseignement et pratique des arts ainsi qu'en psychologie, on observe toutefois, et avec raison, un intérêt croissant pour ce genre d'étude qui mérite à nouveau sa place parmi les grands thèmes de la philosophie. Cette thèse prétend qu'il existe, à l'endroit du phénomène de la créativité, certaines dynamiques psycho-phénoménologiques à la fois génériques (tout domaine confondu), mais également plus spécifiques des institutions paradigmatiques qui ont été en l'occurrence observées, soit les arts (et les sciences). Nous croyons également que toute entreprise théorique descriptive et donc soucieuse de connaître et d'expliquer le plus respectueusement et fidèlement possible ces réalités doit tenir un compte avisé de ces lois.

Mots-clés : philosophie, créativité, art, science, théorie, psycho-phénoménologique, processus, poïétique.

Abstract

Despite the otherwise noteworthy efforts for honorific theorisation on the part of contemporary philosophers, it is our concern here that nothing much has been done in this field concerning the growing but still misunderstood field of creativity in terms of “descriptive” accounts. Recent discoveries in the arts and psychology have witnessed a growing and justified interest for this very kind of research, which has earned, we believe, its rightful place alongside the most debated philosophical questions. This theory tries to point out some of the most intricate psycho-phenomenological structures of real-life creativity, some of it general (all domains combined) and some more institution-specific. For the sake of this thesis, we have limited the field of our inquiry to the most notorious case, which is now considered to be the arts. It is our belief that every descriptive theoretical enterprise wishing to initiate an understanding of these worlds in a truthful and respectful way should, at least, be mindful of this structure.

Keywords : Philosophy, creativity, art, science, theory, psycho-phenomenological, process, poïesis.

Table des matières

Chapitre I - Le métadiscours philosophique contemporain	11
a) Explicabilité de la créativité.....	12
b) Pertinence de la créativité.....	17
c) Définitions philosophiques de la créativité.....	20
d) Critique de la définition évaluative – théories descriptives et théories honorifiques ..	24
Chapitre II - Premier volet théorique : la créativité en tant que processus générique	29
a) Modélisation systémique du processus créatif générique	33
b) La préhension.....	37
c) Incubation.....	44
d) Illumination.....	59
d.1) Résurgence.....	61
d.2) Révélation	67
e) Concrétisation	72
Chapitre III – Deuxième volet théorique : les spécificités artistiques du processus créatif. 87	
a) Les cinq phases et mouvements du processus créatif artistique	93
b) La nécessité intérieure comme fondement de l’expression artistique.....	127
c) Deux modalités de l’expression artistique : la créativité imaginative et la créativité kinesthésique.....	151
d) Complément : distinction entre créativité et création artistique.....	162

Liste des illustrations

1. Peinture du jeune Ricardo, autiste (Centre Didache Montréal ©2008). x

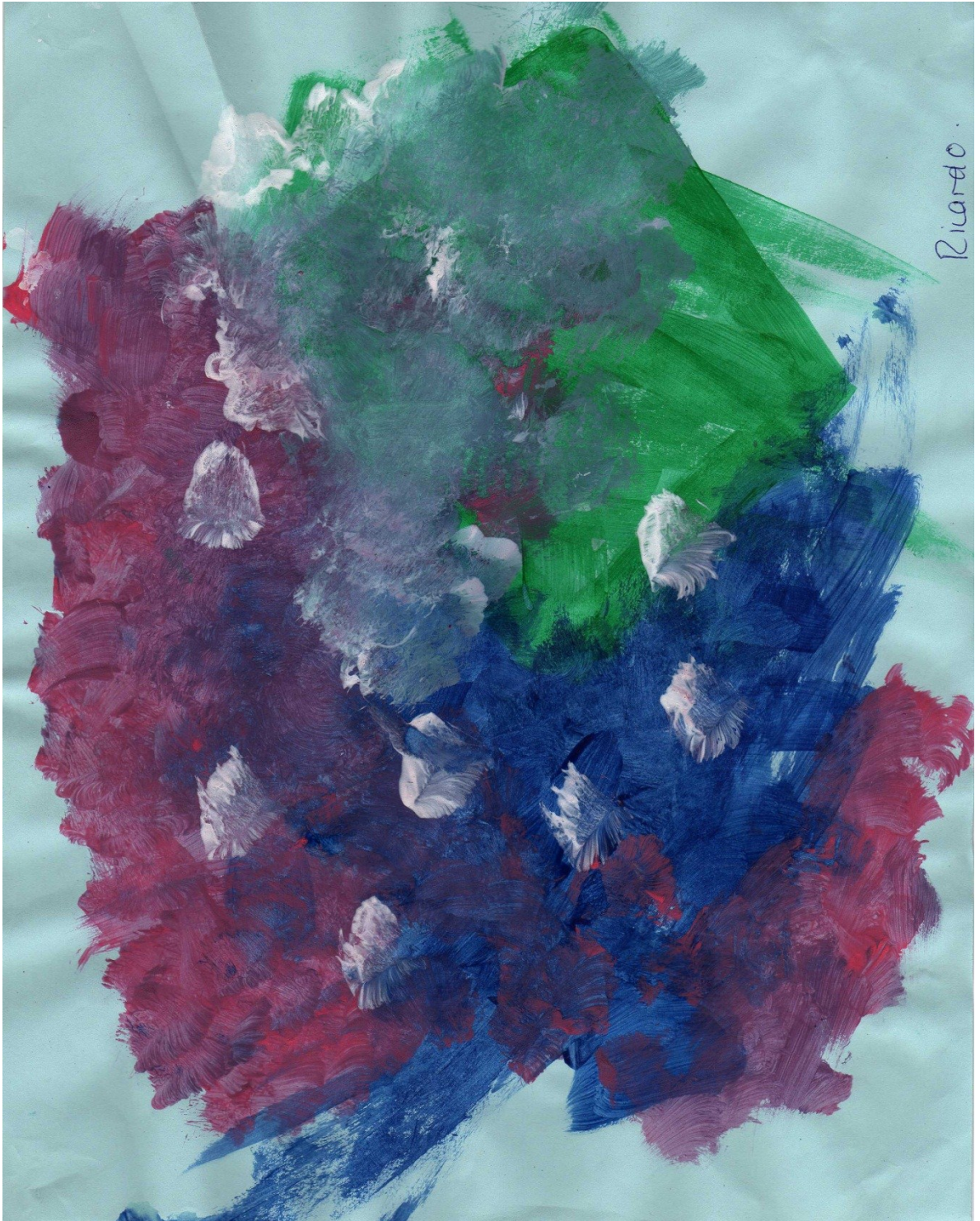
Liste des figures

1. Modélisation du processus créatif générique (FdID)	33
2. Gradation des différents processus symboliques chez Lawrence Kubie (1970).....	55
3. Modélisation du processus créatif artistique (FdID)	96
4. Phases de la résolution d'un problème chez Robert W. Weisberg (2006).....	145
5. Modèle <i>Geneplore</i> de Smith, Ward & Finke (1995).....	146
6. Modèle componentiel général d'Amabile (1996)	148
7. Modèle interrelationnel de Csikszentmihalyi (1988).....	149

À la mémoire de J.-Nicolas Kaufmann

Remerciements

Mes remerciements à mon directeur de recherche, Daniel Dumouchel, pour ses corrections et son aide concernant les théories philosophiques modernes du génie. Merci à Frédérique Dubé pour sa correction, son aide concernant la modélisation, mais surtout pour sa confiance et ses encouragements. Également à Rosaire Garon, Pierre Gosselin et Richard Purdy pour leurs conversations toujours constructives. Ma gratitude au Centre Didache pour le dessin du jeune autiste en exergue. À ma famille et amis, une pensée en retour de leur support.



1. Peinture du jeune Ricardo, artiste (Centre Didache Montréal ©2008).

Introduction

Tu sais fort bien quelle multiplicité de sens a l'idée de création. Sans nul doute en effet, ce qui, pour quoi que ce soit, est cause de son passage de la non-existence à l'existence, est, dans tous les cas, une création; en sorte que toutes les opérations qui sont du domaine des arts sont des créations, et que sont créateurs tous les ouvriers de ces opérations.

Platon, Le Banquet, p.739.

C'est un trait reconnu de l'histoire de l'art¹ en général que de conférer une certaine transparence au travail de l'artiste par rapport à la réception de l'œuvre. L'accent est bien davantage mis sur la place que celle-ci occupe dans le cadre plus large d'un mouvement, d'une théorie ou bien encore de l'Art avec un grand A. La subjectivité de l'artiste ne représente plus, dans un tel contexte, qu'un passage obligé déduit à même les réalités institutionnelles auxquelles cette subjectivité renvoie irrémédiablement. Dans l'histoire des sciences et de la technique, la question entourant les conditions subjectives de la découverte scientifique fait également office d'un certain tabou. Le travail de ces « professionnels » est considéré comme une parfaite extension de la finalité à laquelle ils sont en devoir d'obéir dans leur spécialité respective. L'acte créateur, dans tous les cas, loin de correspondre à la condition *sine qua non* de l'origine ou du sens d'une œuvre, est bien plutôt subordonné aux institutions qui concernent sa réception. Cette position regrettable n'est pas tant redevable à une évolution dans le phénomène de l'acte en question qu'à une évolution de sa fonction et de sa compréhension à travers les âges. Que l'on pense seulement à l'exemple de l'art, qui fait figure de paradigme depuis longtemps, il nous sera alors possible d'élucider les raisons en vertu desquelles le stade de production fut à ce point négligé.

¹ Nous avons choisi de garder la minuscule pour ce mot dans son usage le plus régulier, tel que le suggèrent par exemple Gombrich et Danto. Nous lui substituerons cependant la majuscule toutes les fois où il sera nécessaire d'intégrer son concept dans l'enjeu moderne de sa définition.

À ses balbutiements, l'art avait une fonction magique et strictement mimétique². Ce n'est qu'au Moyen-Âge qu'il acquit le caractère « émotionnel » qui s'est transmis jusqu'à aujourd'hui³ et c'est encore plus tard, à l'époque moderne, qu'il intégra le point de vue intimement perceptuel (issu de la tradition grecque) et conceptuel (suscité par le débat « impressionniste » et la postérité intellectuelle de Cézanne) de l'artiste. Cette évolution de la fonction artistique a bien sûr provoqué une certaine réflexion au sujet des conditions d'apparition de l'œuvre qui n'aurait pas pu être possible au tout début. Malgré tout, cette opportunité n'a pas suffi à renverser la croyance, bien enracinée dans la tradition de l'histoire de l'art, en la « transparence » de l'objet esthétique dont il vient d'être fait mention et qui demeure encore aujourd'hui un obstacle à notre compréhension éclairée de la véritable, et en cela « psycho-phénoménologique⁴ », nature de l'activité créative artistique. La philosophie a bien sûr eu sa part d'influence, et non la moindre, quant au rôle accordé au travail « productif » impliqué dans les œuvres d'art. Durant sa longue et lente évolution, depuis les traités pythagoriciens sur la musique⁵, les écrits platoniciens et aristotéliens⁶, en passant par les *disputationes* médiévales (qui ont repris, notamment par Boèce, Denys l'Aréopagite et Augustin les positions anciennes de l'école orphique) jusqu'aux traités modernes et romantiques sur le génie, la théorie de l'art a toujours eu son mot à dire. Ce mot, qu'elle prononçait avec autorité, n'interrogeait curieusement presque jamais l'activité artistique en question, mais s'affairait plutôt à fournir sur elle un éclairage provenant de ses propres déductions métaphysiques. En effet, malgré toute la difficulté qu'aura pu avoir l'« artisan » antique à s'émanciper progressivement d'une conception platonicienne idéaliste qui considérait son travail comme une indigne « copie de la copie »,

² cf. Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p.186. Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1967. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872), Paris, Gallimard, 1977.

³ cf. Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2004, p.126.

⁴ Cette notion hybride fait référence à deux réalités différentes, quoique liées, qui seront précisées davantage aux deuxième et troisième chapitres. La « psychologie » est évoquée ici simplement parce que nous croyons qu'une bonne part de la créativité s'explique grâce à la *psychè* individuelle. Quant au concept de « phénoménologie », il fait référence à la forme rétroactive et processuelle de la créativité. Ces deux concepts ne suggèrent ou n'impliquent aucun biais théorique particulier.

⁵ cf. John Burnet, *Early greek philosophy*, New York, Meridian Books, 1957.

⁶ cf. Erwin Panofsky, *Idea (v.F.)* (1924), Paris, Gallimard, 1989.

ce dépassement ne l'aura conduit, vers l'époque médiévale, que dans les griffes d'une autre conception tout aussi naïve, celle aristotélicienne d'une simple « mise en forme de la matière » dont la complexité n'inquiétait, du fait même de son décret, plus personne.

Encore aujourd'hui, les théories de l'art demeurent les prisonnières de cette naïve idée qui pousse à croire, à l'égard de sa genèse, que tout est aussi simple qu'il y paraît dans l'œuvre une fois terminée, une fois l'instrument déposé. Cette naïveté provient d'un certain « naturalisme » (au sens de la position métaphysique que critiquait Husserl, mais que nous reprenons ici dans une acception « esthétique ») qui s'est poursuivi jusque dans les études sur le génie à l'époque classique. Ces études marquent la première tentative philosophique d'expliquer ce qui se passe chez l'artiste dans le phénomène de création. Mis à part les qualités notables que nous pouvons encore aujourd'hui leur reconnaître (notamment les réflexions sur l'imagination et les associations d'idées qui fourniront en essence les pistes dont se servira la psychologie du 20^e siècle), elles n'ont pas su se départir de cet élément « normatif-évaluatif » qui encombre encore les réflexions contemporaines à cet égard et les entraînent derechef dans les griffes du naturalisme.

Ce que nous avons dit au sujet de l'art peut, dans le contexte des théories prékantienne sur le génie, se dire tout autant à propos de la science. Et même après, notamment dans les débats de la philosophie romantique allemande⁷ où l'on refusait d'accorder à son endroit les modalités que l'on attribuait par ailleurs à l'art (et même encore non sans une certaine résistance), c'était encore sous l'insistance d'une nouvelle conception métaphysique qui, en fin de compte, primait toujours sur l'examen rigoureux de ses conditions réelles d'apparition⁸.

La conviction qui nous guide dans notre volonté d'aborder de front le concept et phénomène de créativité, c'est qu'une telle attitude théorique, appelée plus tôt

⁷ cf. F.W.J. Schelling, *Le système de l'idéalisme transcendantal* (1803), Louvain, Peeters, 1978, p.246-264.

⁸ Bien que cette thèse ait choisi de se limiter dans ses recherches au cas de l'art, il serait possible, voire même tout à fait profitable, de considérer une étude de la créativité scientifique. Nous présenterons quelques éléments de comparaison entre les deux tout au long de la thèse et plus particulièrement au troisième chapitre.

« naturaliste », néglige certains aspects fondamentaux et concrets de ce processus particulier qui relie un individu à son œuvre en devenir.

Loin d’obéir à un intérêt purement « romantique » ou désuet, ce problème est bel et bien actuel. Aujourd’hui, la créativité est devenue un thème « à la mode ». Que ce soit en art, discipline dont nous avons déjà parlé et qui cherche encore aujourd’hui, et en toute justice, sa propre compréhension du phénomène, ou encore dans les disciplines plus intellectuelles qui se sont donné pour tâche de l’étudier, telles la philosophie et la psychologie dont nous parlerons bientôt plus longuement, que ce soit également dans le milieu des professions plus « terre-à-terre » comme l’administration, la fonction publique, les agences de communication, de publicité et de service à la clientèle ainsi que les départements d’économie, de sociologie et de *management*, pour n’en nommer que quelques-uns, chacun utilise la créativité à sa propre sauce sans véritablement chercher à interroger son phénomène ou sa compréhension.

Dans toute cette affaire, il est regrettable que la philosophie contemporaine n’ait pas fait sien le projet d’une telle entreprise de théorisation « descriptive »⁹ du phénomène de créativité. La philosophie de tradition analytique, qui a prédominance dans ce genre de débat depuis moins d’un siècle, en a bien dressé les bases au sein d’un métadiscours, il demeure que le gros du travail reste à faire en ce domaine. Nous avons tout de même cru bon fournir en première analyse un compte-rendu de ce métadiscours ainsi qu’une critique de ses conclusions à l’égard de la créativité. Seront discutés les auteurs suivants : Sharon Bailin, Monroe C. Beardsley, Noël Carroll, Berys Gaut, Ignacio L. Götz, Car R. Hausman, John Hospers, I.C. Jarvie, Paisley Livingston, Jeffrey Maitland, Douglas Morgan et Vincent Tomas. Cette critique nous permettra de nous positionner par rapport aux tendances actuelles en matière de créativité et ainsi mieux cerner notre objet. Mais plus particulièrement, elle se révèlera utile afin de mieux orienter notre propre théorie qui constitue l’essentiel de la thèse.

⁹ Pour plus d’indications quant aux conceptions « descriptives » et « honorifiques », voir la section d du premier chapitre.

L'objectif de cette thèse est précisément d'ouvrir un espace de réflexion et de débat adoptant un point de vue théorique « descriptif » sur le phénomène que nous appelons encore aujourd'hui créativité. À ce sujet et avant de fournir le plan de notre théorie, qu'il nous soit permis de faire quelques précisions d'ordre terminologique : pourquoi, à l'aube du 21^e siècle, parler encore de créativité? Trois raisons nous convainquent de conserver cet usage lexical. Nous sommes bien au fait que le mot est lourd de son histoire. Entre autres choses, nous ne sommes pas sans savoir la connotation typiquement théologique que plusieurs accordent encore à ce terme et qui inquiète certains théoriciens et artistes au point de les décourager de l'employer. Nous ne croyons pas qu'il soit souhaitable de se départir d'un tel bagage historico-théologique pour la raison que le processus créatif appelle de lui-même cette métaphore. L'histoire, et plus spécifiquement la philosophie de l'art, a très souvent, et à juste titre, dressé une analogie entre le Dieu judéo-chrétien et l'artiste, parfois dans une simple intention argumentaire théologique, parfois dans un contexte de théorie artistique. Il semble que pour comprendre adéquatement ce concept de créativité, il soit effectivement requis de bien saisir cet élément « démiurgique » qui le rapproche avec raison de la puissance divine¹⁰. Une autre raison est que le terme de « production », auquel celui de créativité serait substituable, ne rend pas bien compte de ce qu'il y a d'« organique » et de « personnel » dans le processus en question. Il prêterait en cela trop facilement à une interprétation « commerciale » ou « industrielle »¹¹. Cela ne nous empêchera pas, bien évidemment, de l'utiliser à l'occasion comme synonyme, à condition que le lecteur soit averti des précautions qui président à son usage. Enfin, ce terme est celui qu'a choisi d'utiliser la tradition « scientifique » elle-même, à commencer par la philosophie de tradition analytique (qui domine actuellement les débats à cet égard) ainsi que la psychologie contemporaine (notamment l'APA qui a récemment consacré une revue à ce sujet¹²) et sans oublier les dernières découvertes en matière d'enseignement et de

¹⁰ Nous ne croyons évidemment pas que la créativité artistique fonctionne de la même façon que chez le Dieu judéo-chrétien, c'est-à-dire *ex nihilo*. C'est pourquoi nous utilisons l'image du « démiurge », c'est-à-dire le dieu antique qui constitue, sans l'engendrer, la chose dont il est le médiateur.

¹¹ cf. Olivier Revault D'allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 2007, p.6.

¹² Il s'agit de la revue *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*.

pratique des arts (sous la bannière « recherche-crédation » dont nous traiterons surtout en troisième chapitre).

Dans tous les cas, cette thèse en est une proprement « philosophique » puisqu'elle cherche à ouvrir un horizon de réflexion qui s'inscrit dans une tradition conceptuelle qui lui est propre. Son objectif rejoint d'abord en tout point celui de Paul Valéry qui, dans les années 1930, avait tenté d'accomplir une *poétique* traitant du *faire* à l'origine des œuvres d'esprit, c'est-à-dire autant celles issues du domaine de l'art que de la science¹³. Il rejoint ensuite celui de Dilthey qui, avant lui, nous a légué une phénoménologie de l'activité poétique qui est encore aujourd'hui l'une des plus honnêtes et rigoureuses parue sur le sujet¹⁴. Bien que dans une moindre mesure, il s'inspire encore de Goethe qui fut l'un des pionniers ayant tenté d'introduire l'idée de créativité dans le discours philosophique du temps en le liant à la question du style (qui était alors et demeure toujours en vogue). Nous devons enfin rendre un hommage tout particulier aux philosophes du « génie », comme l'Abbé Dubos, Johann Georg Sulzer, William Duff, Alexander Gerard, que nous effleurons tout au long de cette thèse et qui ont marqué le 17^e et le 18^e siècle chacun à leur façon.

Si cette tradition que nous venons de rappeler manque à notre mémoire, comme elle le fait parfois de nos jours, si nous nous surprenons encore maintenant de l'apparente nouveauté de ses thèses, c'est probablement pour deux raisons que nous prenons tout de suite la peine d'énoncer : 1) la philosophie a toujours adopté une attitude de prudence par rapport à la question de la créativité. On devine d'ailleurs, à la lecture des auteurs modernes susmentionnés, que son apparition progressive au sein de la littérature « scientifique » fut menée de chaude lutte. Elle dut notamment se confronter aux critiques qui contestaient la possibilité ou même l'utilité de traiter d'un phénomène aussi mal connu que celui du génie. Ce genre de réticence, bien que jusqu'à un certain point compréhensible, eut pour fâcheux effet de maintenir ce thème à l'état de simple objet de curiosité philosophique en lui conférant un statut de tabou qui court-circuite encore, selon nous, la pleine compréhension

¹³ cf. Paul Valéry, « Discours sur l'esthétique », dans *Variété 4*, Paris, Gallimard, 1939, p.235-265.

¹⁴ cf. Wilhelm Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques* (1887-1900), Paris, Cerf, 1995.

de son phénomène. 2) Au 19^e siècle, la psychologie (Wundt, James, Pavlov, etc.), qui depuis Kant et en dépit des efforts de ce dernier n'avait eu de cesse de croître en précision et en variété, avait à ce point gagné en popularité qu'elle provoqua un certain retrait de la philosophie de certaines problématiques qui avaient jusque-là fait sa juridiction. Ce retrait s'imposait donc plus qu'il ne se présenta en choix à des auteurs comme Dilthey, Dewey ou Merleau-Ponty qui se firent dès lors psychologues autant que philosophes. Et au tournant du 20^e siècle, des figures comme Freud et Jung l'érigèrent (la psychologie) en véritable paradigme parmi les sciences. La créativité, qui, dans une large mesure, fait appel aux ressources de la *psyche*, ne put évidemment pas échapper à cette « réforme ». C'est pour toutes ces raisons que nous devons aujourd'hui excuser la tradition philosophique, à laquelle nous appartenons, d'avoir abandonné le projet de constituer un examen rigoureux des conditions de réalisation des œuvres d'art (et de science). Plusieurs événements récents nous conviennent toutefois à revisiter ce thème de la créativité de même que notre approche philosophique sur le sujet. Il y a d'entrée de jeu ces débats fort importants qui se déploient depuis environ un siècle sur la scène de la philosophie de tradition analytique et qui méritent une attention toute particulière. Nous leur réservons, comme il sera bientôt décrit plus longuement, une place de choix dans cette thèse. D'autre part, les développements turbulents constatés à même le domaine des arts ont récemment fait ressurgir le besoin de renouveler la façon dont nous concevons ses produits. En parallèle, le déclin du concept de génie au profit de celui de créativité semble avoir motivé une tendance de théorisation et de vulgarisation de l'artiste à l'égard de son propre travail qui ne manque pas d'en faciliter la compréhension auprès des non-artistes. La philosophie elle-même, en relation avec ces dénouements, doit se positionner par rapport à la question, elle qui a toujours eu et a encore pour rôle (et même comme responsabilité) de mettre à contribution ses outils conceptuels au service des problèmes qui se posent dans le monde, peu importe la discipline. Ainsi donc, en vertu des raisons qui viennent d'être évoquées, la tradition philosophique pourrait bien aujourd'hui être appelée à s'ouvrir, comme nous le proposons maintenant, aux multiples horizons sur lesquels s'engage déjà le débat de la créativité.

L'hypothèse que nous voulons déployer et vérifier dans cette thèse suggère qu'il existe certains dynamismes essentiels, certaines structures fondamentales (évidemment malléables et hautement personnelles) de la créativité que le témoignage des artistes, des scientifiques et des penseurs qui les théorisent ne peut démentir. Plus précisément, cette hypothèse prétend qu'une œuvre d'art transcende, dans ses modalités d'origination et donc dans son essence, une partie considérable de ce qu'elle pourrait laisser paraître aux sens et à la pensée dans son état de complétude, que cet état ne laisse pas toujours transparaître les processus, aptitudes ou relations intimes et implicites qui lui ont donné naissance et que tous ces procédés, appartenant à cette logique psycho-phénoménologique de la créativité, valent la peine d'être étudiés pour eux-mêmes.

La théorie philosophique de la créativité, que nous avons maintenant pour tâche d'introduire, s'articule en deux volets. Le premier, que nous abordons au deuxième chapitre, considère son objet sous l'angle « processuel », lequel permet de mieux rendre justice aux dynamismes psycho-phénoménologiques qui ont ordinairement cours à l'occasion de toute création. Le deuxième volet parachève le premier puisqu'il fait intervenir certaines « spécificités institutionnelles » au sein de ce processus générique en fonction desquelles se démarquent les différents types constatables et constatés de créativité. Nous sommes convaincus qu'il existe de nombreux domaines où cet examen, tel que nous entendons le mener dans le cadre de ce deuxième volet, serait pertinent et utile. Toutefois, à ce stade de nos recherches, nous devons nous restreindre au cas paradigmatique de l'art, qui formera le troisième chapitre. Nous insistons cependant pour inclure en ses marges une esquisse de comparaison entre la créativité artistique et la créativité scientifique, qui demeure encore fortement étudiée de nos jours, afin de montrer un exemple des distinctions fondamentales qui doivent être articulées à ce niveau. Ces deux volets théoriques, quoique posés distinctement l'un par rapport à l'autre pour des besoins de clarté, doivent naturellement se comprendre comme désignant une même réalité complexe qu'on appelle « processus créatif ». Il n'existe évidemment pas une variété bien définie de ces processus et il n'est probablement pas possible ni souhaitable d'en tenir un compte trop précis. Toutefois, les traditions philosophique (esthétique, de l'art et de

l'esprit), psychologique (*Gestalt*, psychanalyse, cognitive, psychométrique et sociale) pédagogique¹⁵ (histoire et enseignement de l'art et des sciences) et pratique (rapports subjectifs, (auto)biographies et manifestes) offrent depuis longtemps, à l'égard de ces « processus vivants »¹⁶, une voix à certaines de leurs conditions nécessaires que cette thèse admet encore une fois comme hypothèse et qu'elle aura pour but d'articuler dans le cadre de sa théorie. Nous sommes également en droit de penser qu'une telle théorie, respectueuse des réalités qu'elle invoque, ne pourra manquer de faire profiter en retour la philosophie ainsi que la créativité elle-même.

Cette thèse en est une thématique. Dans cette optique, elle offre sur un même thème la perspective de plusieurs points de vue, issus de plusieurs auteurs, qui conduira le lecteur à une compréhension plus éclairée et plus juste du phénomène en cause. Évidemment, la créativité fait rarement seul office dans sa propre catégorie et elle doit bien souvent partager sa place avec d'autres thématiques. C'est pourquoi nous avons dû ratisser un nombre considérable de sources, afin de recueillir un échantillon satisfaisant pour assurer la preuve de la théorie dont cette thèse est chargée. Chacun des auteurs qui seront bientôt cités mérite donc leur place. Dans le domaine de la philosophie, nous puisons aux réflexions de John Dewey, Denis Diderot, Wilhelm Dilthey, Mikel Dufrenne, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, et Paul Valéry. Dans celui de la psychologie, Didier Anzieu, Mihaly Csikszentmihalyi, Anton Ehrenzweig, Sigmund Freud, Ernst Kris, Lawrence Kubie, Catharine Patrick, Otto Rank, Carl R. Rogers, Anna Roe, Robert

¹⁵ Tandis que le domaine de la « pédagogie » s'articule autour de préoccupations sinon purement théoriques, du moins « générales » (comme les questions de méthodologie, de courants et de styles), celui de la pratique est axé sur une expérience toute personnelle, voire anecdotique, qui ne prétend obéir à aucun critère d'universalité. Dans le cas de la pédagogie, nous n'avons pas touché au domaine, fort stimulant par ailleurs, de la critique d'art pour deux raisons; la première est de l'ordre de la formalité quant aux exigences de longueur auxquelles sont soumis des travaux de la sorte. La deuxième tient le lieu d'une réserve et nous incline à penser que la critique d'art, tout comme l'histoire de l'art à laquelle elle se trouve en quelque sorte affiliée (et réciproquement), tend à véhiculer la même naïveté de pensée dont nous avons traité plus tôt. Ainsi, la « créativité », dans le vocabulaire du critique, tend à opérer un jugement évaluatif à l'égard de l'œuvre qui ne concerne pas tant l'instance de production en elle-même que celle de l'appréciation (voir la section d du chapitre I de cette thèse à cet égard). Toutefois, une analyse plus exhaustive, que nous n'avons pas ici le loisir d'exécuter, pourrait nous confirmer ou infirmer dans notre hypothèse.

¹⁶ cf. *Essai d'une explication psychologique de la création poétique* dans Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques*, p.71-73.

Sternberg, Graham Wallas et Robert W. Weisburg. Dans le domaine de l'histoire de l'art, Henri Barras, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky et Giorgio Vasari. Dans le domaine de l'enseignement de l'art, Jeanne-Marie Gingras-Audet, Pierre Gosselin et Jean Lancri. Enfin, dans le domaine (et non le moindre) de la pratique artistique¹⁷ (et scientifique), nous nous sommes fondés sur les textes d'Eugène Delacroix, Albert Einstein, Johann Wolfgang von Goethe, Jacques Hadamard, Eugène Ionesco, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laurence Paillé, Henri Poincaré et Mark Rothko.

¹⁷ Sans vouloir entrer dans les débats contemporains à ce sujet qui, bien que pertinents pour cette thèse, ne manqueraient pas moins de la surcharger inutilement, nous préférons avertir le lecteur que notre concept d'« Art » inclut les genres littéraires, théâtraux et poétiques.

Chapitre I - Le métadiscours philosophique contemporain

« Si nous entendons procéder avec autant de rigueur qu'une telle matière en admet, nous devons nous astreindre à séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une oeuvre, de notre étude de la production de sa valeur, c'est-à-dire des effets qu'elle peut engendrer ici ou là, dans telle ou telle tête, à telle ou telle époque. »

Paul Valéry, Variété V, p.300.

Ce chapitre a pour objectif d'introduire notre théorie du processus créatif artistique en dressant un portrait global de la problématique telle qu'elle se présente dans le paysage de la philosophie contemporaine de tradition analytique. Ce portrait nous conduit à deux constats : les philosophes se sont consacrés depuis moins d'un siècle à théoriser un concept « honorifique » de la créativité qui appose rétroactivement à partir de la réception des produits les critères d'originalité et de valeur aux processus qui sont supposés les générer. En conséquence, 2) cette théorisation, de même que les critères qu'elle déduit improprement, ne peut pas nous être utile dans notre entreprise de « description » de ces dits processus. C'est pourquoi notre contribution est essentielle à la philosophie actuelle, parce qu'elle redonne la parole aux réalités concrètes du processus créatif artistique.

Dans le paysage contemporain de la philosophie, la question de la créativité connaît actuellement des développements fort intéressants. Depuis son émergence¹⁸ dans les années 1930-40, elle a lentement mais sûrement progressé vers le statut de thème officiel, notamment grâce à l'esthétique et à la philosophie de l'art. Toutefois, dans son état actuel, cette question ne constitue encore qu'un métadiscours, une base conceptuelle qui se charpente autour de distinctions utiles certes, mais encore insuffisantes pour comprendre adéquatement (et encore moins pour encourager) le phénomène en question. Il sera tout de même pertinent de retracer les grandes lignes de ce métadiscours philosophique afin de montrer non seulement de quelle manière celui-ci n'est pas suffisant, mais également la façon dont il le pourrait être. Notre objectif dans ce chapitre n'est donc pas de présenter

¹⁸ Nous faisons référence à la problématique, non au terme qui existe lui-même depuis longtemps.

l'histoire de la créativité dans son exhaustivité. Il se consacrera plutôt à montrer les forces et les faiblesses des études actuelles sur la question.

Il faut admettre d'entrée de jeu que la tradition analytique a été prépondérante dans les débats philosophiques entourant la créativité au cours du dernier siècle. C'est donc à elle que nous nous consacrerons maintenant¹⁹. Nous le ferons par le biais de trois thèmes importants et récurrents au sein de cette tradition qui mettent en jeu le caractère a) explicable, b) pertinent et c) définissable de la créativité. Dans un quatrième et dernier point, d) nous effectuerons une critique de ce panorama afin de déblayer le terrain pour une théorie plus juste de la créativité et peut-être ainsi saisir la véritable valeur de notre contribution.

a) Explicabilité de la créativité

Platon reconnaissait aux poètes et aux rhapsodes de son siècle un statut qui n'était pas celui des « artisans » ordinaires de la cité en ceci que, selon lui, ils tenaient des dieux leur qualité de compositeurs et d'interprètes. Pour expliquer ce qu'il appelle l'« enthousiasme », il utilisait précisément l'exemple des dieux, affirmant que ce sont eux qui, dans la transe de l'« artiste », composaient, déclamaient ou dansaient en son nom et lieu. En somme, pour Platon, l'enthousiasme, ancêtre lointain du concept de créativité, ne

¹⁹ Nous rendons toutefois hommage aux entreprises philosophiques qui, dans une mesure peut-être moins systématique et dirigée, ont néanmoins contribué à approfondir notre compréhension de la créativité. Parmi elles se trouve la poïétique de René Passeron (qui s'inscrit dans une démarche toute « valérienne »), l'herméneutique d'origine gadamérienne ainsi qu'une certaine branche de la phénoménologie (Merleau-Ponty et Ingarden). Nous avons choisi de nous atteler exclusivement à la tradition analytique puisque, à la différence de ces exemples, elle seule semble offrir une postérité à la réflexion portant sur la créativité. C'est donc à elle que nous nous adresserons désormais lorsqu'il sera question de « tradition philosophique ».

pouvait s'expliquer rationnellement²⁰. Aristote, quant à lui, était convaincu du contraire et voyait dans les causes biologiques le fondement de la virtuosité²¹.

À notre époque, où l'on reconnaît encore volontiers chez certaines personnes d'exception ces qualités que relataient jadis Platon et Aristote, nous ne parlons plus de dieux ni d'enthousiasme, encore moins de bile noire. Toutefois, nous nous interrogeons toujours sur la possibilité d'expliquer rationnellement un tel phénomène aussi curieux que celui que nous désignons sous l'appellation de « créativité ». Une remise en question de cette possibilité, fort connue aujourd'hui dans la littérature philosophique, concerne ce qu'on pourrait appeler le « paradoxe de la créativité ». Une version plutôt convaincante de ce paradoxe a été formulée dans l'*Encyclopedia of Aesthetics* d'Oxford par I. C. Jarvie :

Yet, a paradox lurks in the vicinity of all attempts at explaining creativity. It is a special case of Plato's paradox of knowledge (*Meno*). An explanation is nowadays standardly taken to consist in the deduction of the statement describing what is to be explained from a set of other statement, including some of a (putative) universal character (laws). Logically, any such explanation can also be used to predict future creative acts. But predicting a future act of creation is paradoxical: predicted, it is already known (Tomas, 1958; pace Henze, 1966). The result of an act of creation is original, and so it is unpredictable. If it could be anticipated or predicted, then it would not be original, but rather, "predictable"²².

La créativité est donc, en vertu de l'argument de Jarvie, paradoxale. Mais cela rend-il la créativité originale pour autant? Et si c'était le cas, ferait-ce de la créativité quelque chose d'inexplicable? Le problème avec le paradoxe tel que le propose l'auteur est qu'il contient une pétition de principe. Le caractère de prévisibilité est d'ores et déjà interdit par la définition de créativité qu'il invoque lui-même d'emblée. Or ce que nous cherchons, à ce stade-ci de la recherche, ce n'est même pas de savoir si l'acte créatif est « prévisible » et

²⁰ cf. Platon, *Ion*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p.99-103. et Platon, *Les lois*, Paris, Gallimard, 1997, p.132, 145-146.

²¹ cf. Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages, 1988, p.95 et 97. L'origine de ce texte est incertaine. Nous avons conservé le nom d'Aristote pour simplifier la lecture.

²² I. C. Jarvie, "Creativity : Explaining creativity", dans *Encyclopedia of aesthetics*, ed. M. Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, p.457.

donc « reproductible », mais bien de nous assurer qu'une théorisation est minimalement possible²³.

Sans en venir à un statut de prévisibilité ou même de définition, il nous semble qu'il soit tout de même possible d'expliquer la créativité. Deux raisons y contribuent, selon nous : 1) l'originalité n'est pas un facteur impliqué au sein même du processus créatif. Nos recherches en philosophie et en histoire de l'art nous portent à croire que l'originalité ne fait pas partie intrinsèque du processus créatif lui-même, mais lui est rétroactivement affixée via les institutions qui garantissent la réception de son produit. Cette critique tout à fait particulière de l'originalité sera plus longuement commentée à la section d) du présent chapitre, puisqu'elle s'incorpore au sein d'une critique plus large qui concerne la définition utilisée par la philosophie contemporaine. 2) il est fort plausible d'expliquer la créativité seulement à l'aide de certaines conditions que l'on jugera nécessaires sans qu'elles soient le moins « suffisantes » (ce qui impliquerait sa « prévisibilité »). Il n'est pas nécessaire d'épuiser le concept de créativité pour le comprendre. De toute façon, l'appel au paradoxe ne nous est pas utile dans un tel contexte, puisque nous cherchons précisément à éprouver la possibilité même d'une théorie de la créativité.

Situé à mi-chemin entre le souci d'explication et celui de pertinence, le débat de la finalité de l'œuvre créative (ou « purposiveness of creativity ») fut et demeure encore aujourd'hui parmi les plus discutés de cette problématique. Vincent Tomas, dans son article de 1958 intitulé *Creativity in art*, élabore une conception de la créativité qui est encore aujourd'hui des plus citées et que nous considérons comme une des plus justes que la philosophie ait mise sur pied. Selon lui, la création d'une œuvre d'art n'est pas une activité qui posséderait un but précis. Il croit plutôt qu'elle est soumise à ce qu'il appelle un « contrôle critique » qui place l'artiste dans une sorte de position mitoyenne entre la pleine conscience de ce qu'il fait et la spontanéité sans but. En parlant de l'artiste, il affirme :

²³ Une critique intéressante de ce genre de paradoxe, désigné sous le nom de *reductio ad absurdum*, se trouve chez D.N. Perkins, dans le collectif de Robert J. Sternberg ed., *The nature of creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Although he seems to himself to be « aiming » at something, it is not until just before he affixes his signature or seal of approval to his work that he finds out that *this* is the determinate thing he was all along “aiming” at, and that *this* was the way to bring it into being²⁴.

Cette thèse de Tomas offre une alternative dialectique au débat ayant eu lieu dans les années 1930-40 entre deux conceptions « opposées » de la créativité. Ces dernières se sont toutefois mieux fait connaître sous la plume de Monroe C. Beardsley dans son fameux article de 1965 *On the creation of art* qui a contribué à relancer les débats autour du sujet²⁵. Beardsley distingue deux modèles de créativité : la théorie « propulsive », d’une part, et la théorie « finaliste », également appelée « problem-solving theory », d’autre part. En dépit des difficultés²⁶ auxquelles elle prête flanc, cette catégorisation présente tout de même deux façons intéressantes de concevoir la créativité. Le modèle propulsif décrit l’acte créatif comme l’expression d’une émotion qui demeure aveugle au départ, mais qui se concrétise et s’identifie au fur et à mesure du cheminement de l’artiste :

When a man is said to express emotion, what is being said about him comes to this. At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is. All he is conscious of is a perturbation or excitement, which he feels going on within him, but of whose nature he is ignorant.²⁷

Cette idée a pour corolaire que l’artiste ne sait pas ce qu’il fait lorsqu’il entame la création d’une œuvre pour la simple raison qu’il ne sait pas quelle émotion est impliquée. Beardsley a critiqué cette vision puisqu’elle ne contient aucune preuve que l’émotion en jeu au départ est celle qui sera identifiée à la fin. Le deuxième modèle, appelé « finaliste », contraste avec le premier en ceci qu’il établit la créativité comme une mise à terme de

²⁴ Vincent Tomas, “Creativity in art”, *The Philosophical Review*, Vol.67, no.1, (1958), p.2.

²⁵ Monroe C. Beardsley, “On the creation of art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.23, no.3, (1965).

²⁶ Nous croyons avec John Hospers (John Hospers, “Artistic creativity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, no.3, (1985).) que Beardsley a probablement mal classé l’influence de John Dewey (qu’il reprend par les citations d’Ecker) en l’associant au « finalistic theory ». Il semble plutôt s’inscrire sous l’instance de la « propulsive theory » aux côtés de Collingwood. Également, la critique de Hospers (en quoi ces deux théories sont-elles si distinctes?) apparaît juste puisque la différence entre les deux est mince et vise précisément la nature de ce que Beardsley appelle l’« incept » (c’est-à-dire ce par quoi l’artiste commence), d’une part, et les conditions entourant la conclusion de l’œuvre, d’autre part.

²⁷ R. G. Collingwood, *The principles of art* (1938), London, Oxford University Press, 1958, p.109.

l'intention de départ, la réalisation du but que s'était fixé l'artiste. En vertu de ce modèle, une œuvre d'art n'est pas terminée tant et aussi longtemps que l'artiste n'a pas fait concrètement ce qu'il avait en tête. Ceci implique une conception de « résolution de problème » qui guide le créateur pas à pas vers la version finale qu'il avait projetée au départ.

Notre position par rapport à ces deux théories rejoint les idées de Vincent Tomas²⁸ et John Hospers²⁹. Le processus créatif, que ce soit en art ou en toute autre discipline, ne peut s'expliquer par une complète finalité. Une œuvre est, à la fin, rarement l'idée que se formait l'auteur au départ. La théorie du « problem-solving » ne semble pas satisfaisante pour expliquer la production d'œuvres d'art puisque bien souvent nul « problème » ne se pose chez l'artiste. Et s'il se pose, ce n'est pas toujours ce qui, chez lui, le conduit à exercer son art. Par ailleurs, c'est une commune mesure chez les artistes, comme le suggère Dewey³⁰, d'admettre que la création implique l'expression d'émotions et que celles-ci ne sont pas aisément identifiables. Il serait toutefois absurde de croire que l'artiste ne sait pas reconnaître et distinguer pour lui-même ses propres émotions. Ceci dit, le modèle expressiviste nous paraît également limité en ce sens que toute création, même en ce qui concerne l'art, ne procède pas nécessairement à partir d'une émotion (ou d'une émotion unique). Nous remarquons que ces deux théories ne semblent pas viser deux façons différentes d'expliquer une même réalité (soit la créativité artistique), mais bien plutôt deux « types » de créativités distinctes, soit la créativité artistique (dans le cas de la théorie propulsive) et la créativité scientifique (dans le cas de la théorie finaliste). Nous reviendrons sur cette distinction au troisième chapitre de cette thèse. Aujourd'hui les philosophes semblent s'être remis à un compromis théorique allant dans le sens du « critical control » de Vincent Tomas. Cette solution nous semble toutefois un peu trop générale pour être véritablement utile à notre examen ; le problème persiste encore de savoir si dans cet

²⁸ Tomas, "Creativity in art".

²⁹ Hospers, "Artistic creativity", p.252-253.

³⁰ John Dewey, *Art as experience* (1934), New York, Penguin (Perigee), 2005.

alliage de rationalité et d'irrationalité, une conceptualisation est possible et une théorisation envisageable.

Le débat que l'on connaît aujourd'hui à propos de l'explicabilité de la créativité a sensiblement glissé, à partir de celui sur la *purposiveness*, jusqu'à celui de l'« intentionnalisme »³¹ de la créativité. Il s'agit d'un débat important que nous aborderons maintenant sous le thème de la « pertinence » de la créativité.

b) Pertinence de la créativité

Dans l'article de Beardsley susmentionné, ce dernier accuse les études sur la créativité de ne pas être « pertinentes » à la compréhension de l'art :

It is no doubt high time to face up to the question that is bound to arise after all these reflections and speculations about the creative process: what is the point of them? Or, in other words: what difference does it make to our relationship with the arts that we understand the creative process in one way or another? And here my answer is brief and unequivocal. It makes no difference at all³².

La question de l'anti-intentionnalisme, tel qu'affiché ici par Beardsley dans sa forme la plus incendiaire, a suscité de nombreuses réflexions au sujet de l'interprétation du processus créatif. Elle a migré de la capacité à expliquer la créativité par le biais de l'intention, à sa pertinence. En quoi l'art peut-il profiter d'une explication de la créativité? Cette question est devenue celle qui occupe aujourd'hui les philosophes.

En réaction à la vague « formaliste » anti-intentionnaliste, dont Beardsley est le plus grand représentant, la philosophie a connu une remontée intentionnaliste qui fait encore écho dans la littérature aujourd'hui. Celle-ci offre de nombreux arguments affirmant que la

³¹ Pour tous ceux qui ne seraient pas familiers avec la question, il est important de ne pas associer « intentionnalisme » et « intentionnalité ». La dernière forme est celle bien connue depuis Brentano et Husserl (concernant une manière de viser de la conscience) tandis que la première forme renvoie au débat en question.

³² Beardsley, "On the creation of art", p.301.

connaissance des intentions qui sont celles de l'artiste au sein de son processus créatif participe à une meilleure compréhension du phénomène artistique. Plus récemment, Berys Gaut a offert un « search model » qui met en jeu une thèse intentionnaliste faible liée au *problem-solving* :

In contrast, active creativity occurs when the subject actively searches out various solutions, consciously trying out different approaches, and in the course of this activity comes upon a solution. The solution does not emerge unbidden and unawares “in a flash”, but rather is the outcome (albeit necessarily the unforeseen outcome) of a sometimes sustained conscious process³³.

Dans le deuxième chapitre de son livre de 2005 intitulé *Art and intention*, Paisley Livingston adopte une thèse forte de l'intentionnalisme qui remet en question le contre-argument anti-intentionnaliste de l'inconscience :

Writing a literary text, fabricating a sculpture, and staging a performance of a play are intentional actions. So are finishing a given work and presenting it to the public. Such deeds are usually prompted, guided, and informed by intentions, the contents of which are the author's or artist's plans – it being understood that the latter can emerge on the spur of the moment, often quite unconsciously, in the process of the artist's active engagement with artistic media or material³⁴.

Plusieurs autres seraient à citer, dont Kendall Walton, Guy Sircello, Richard Wollheim, Gary Iseminger, Noël Carroll, William Irwin, E.D Hirsch, Jerrold Levinson, William Tolhurst et Alexander Nehamas³⁵. Il n'est pas dans les buts fixés de cette thèse de fournir un compte-rendu exhaustif des différents modèles intentionnalistes ni même de ce débat en général. Mais il importe tout de même de comprendre ses grandes lignes et savoir qu'il a opéré une forte influence sur les développements de la philosophie à propos de la créativité ces dernières années. Pour notre part, nous croyons qu'il est essentiel de soutenir au moins une thèse faible d'intentionnalisme réel. Nous croyons qu'une interprétation

³³ Berys Gaut, “Creativity and imagination”, dans *The creation of art*, ed. Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.156-157.

³⁴ Paisley Livingston, *Art and intention*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p.42. Voir également son article de 2003 tout à fait intéressant sur le *pentimento* dans Berys Gaut et Paisley Livingston ed., *The creation of art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

³⁵ Nous tirons cette liste de Gaut et Livingston ed., *The creation of art*, p.7.

respectueuse de ce qui se fait au sein des institutions artistiques et scientifiques réussira non seulement à mieux faire comprendre la créativité dans toutes ses dimensions, mais également nous faire apprécier et comprendre les œuvres en cause, notamment celles issues du monde de l'art³⁶. Nous reviendrons sur le sujet de l'intention de l'agent créateur lorsqu'il sera utile de le faire dans les sections ultérieures.

Force est toutefois de constater que le débat intentionnalisme/anti-intentionnalisme s'enlène, selon nous, sur une piste contraignante puisqu'il considère l'intention comme l'unique ingrédient du processus créatif, ce qu'elle ne saurait être. Le propos de Beardsley, au départ, demandait si les explications que l'on pouvait donner au sujet de la créativité avaient une influence sur notre appréciation. Sa réponse, nous le savons, était négative. La réplique des intentionnalistes s'est enlisée dans une croisade philosophique contre la « intentional fallacy », mais a oublié, dans son engouement, de traiter des autres facettes de la créativité. Et là où elle le fait, comme chez Livingston que nous avons cité, c'est encore au nom de l'intention. Elle dépasse alors les bornes de sa juridiction et donc de son utilité. En voulant à tout prix concevoir l'intention comme l'unique instrument de mesure de la créativité, que celle-ci ait lieu consciemment ou non (comment faire la preuve qu'il s'agit d'une intention si elle est inconsciente?), l'intentionnalisme en est venu à l'étirer de telle sorte qu'il n'est plus du tout possible d'opérer, grâce à lui, les distinctions et conceptualisations qu'il aurait rendues possibles autrement et qui sont exigées d'une théorie de la créativité. Nous croyons que la thèse intentionnaliste peut être utile afin d'aborder cette question sous l'angle « finaliste », mais que son hégémonie a pour conséquence de sacrifier une bonne part du processus créatif et empêche, ce faisant, une théorisation judicieuse de son phénomène. Par ailleurs, ce qui demeure, au total, de tous ces discours dans chacun des camps, c'est un invariable emprunt au modèle du « critical control » de Vincent Tomas. Intentionnalistes et anti-intentionnalistes, aujourd'hui, convergent donc sensiblement vers le même résultat.

³⁶ Ceci est d'autant plus vrai que, bien souvent, la connaissance de l'intention de l'artiste par rapport à son travail rend drastiquement différente l'appréciation esthétique venant du spectateur, comme dans le cas de l'artiste contemporaine Sophie Calle.

c) Définitions philosophiques de la créativité

La philosophie contemporaine de tradition analytique s'est donné de bonne heure l'heureuse habitude de définir les termes qui sont d'usage dans ses débats. Pour tous ceux qui prêchent effectivement en faveur de l'explicabilité de la créativité, le passage vers une définition en est un naturel. Cet usage n'est d'ailleurs pas exceptionnel et se constate en de nombreux endroits de la littérature philosophique traitant de la problématique. Pourtant, comme l'indique également Stein Haugom Olsen, le concept de créativité ne cède pas facilement aux catégories de la définition³⁷. C'est précisément pour cette raison qu'il est utile d'évaluer celles qui sont en usage dans le domaine de la philosophie, afin de mettre à nu le squelette critique des débats philosophiques sur la question et éventuellement d'en faire une critique constructive qui nous mènera sur le chemin d'une théorie valable.

La première définition que nous pourrions évoquer est celle de Monroe C. Beardsley qui définit le processus de créativité comme étant « [that] stretch of mental and physical process between the incept and the final touch – between the thought “I may be on to something here” and the thought “It is finished” »³⁸. Le problème que rencontre une telle définition est qu'elle ne nous permet pas de savoir ce qui est impliqué au juste dans un tel processus. La question demeure : que veut-il dire par « stretch »? Il est clair, en somme, que cette définition ne vise qu'à circonscrire une temporalité qui servira ultérieurement à baliser

³⁷ “Today the terms « create », « creation », « creative », and « creativity » tend to operate as what I shall call “critical primitives”. Critical primitives are “primitive” in two ways. First, they are terms used to formulate fundamental problems concerning the nature and function of works of art: they are the terms used to define the problems with which aesthetics should concern itself. Second, they are primitive in the sense that they are terms used in critical and theoretical discussion without themselves having been subject to or becoming the subject of theoretical reflection: they are terms in which critical or theoretical insights are expressed, but they are not themselves used with critical awareness”. Stein Haugom Olsen, “Culture, convention, and creativity”, dans *The creation of art*, ed. Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.197.

³⁸ Beardsley, “On the creation of art”, p.291.

le métadiscours philosophique, sans nous en dire davantage sur les dynamismes qui sont impliqués.

Une définition très intéressante est celle d'Ignacio L. Götz qui affirme que la créativité est « the process or activity of deliberately concretizing insight ». Cette définition accrédite et reprend les étapes bien connues de la psychologie du processus créatif, dont nous reparlerons au chapitre suivant. Elle détient le mérite de faire référence à un processus concret. Évidemment, elle demande une connaissance des théories psychologiques sur la créativité. Cette définition permet également de discréditer les créations mécaniques et découlant du hasard. Toutefois, elle manque de clarté sur ce qui est impliqué au niveau mental et institutionnel.

Un cas très particulier de la littérature philosophique contemporaine serait probablement la définition de Douglas Morgan, dans son article « Creativity today » :

A work is called “creative” by X if and only if (1) it is believed by X to have been deliberately made by some person; (2) it causes a relatively radical alteration in X’s perceptual, conceptual, or affective set; (3) when intuited in terms of the new set, seems internally coherent and fertile³⁹.

Il est à observer que cette définition ne fait pas intervenir, du moins à première vue, les critères habituels de créativité dont nous discuterons bientôt. Malgré sa grande qualité de systématisation, la vision de Morgan ne permet pas de bien cibler le lieu de la créativité. Selon lui, il s’agit d’une dialectique entre l’œuvre et l’appréciateur, alors que nous cherchons plutôt, comme le suggèrent les traditions philosophiques modernes, les sources de la créativité chez celui qui crée ou bien, encore mieux, au cœur de son travail. Enfin, il semble que le lexique utilisé par Morgan en (2) et en (3) soit un peu trop vague pour permettre de décrire adéquatement et éventuellement d’encourager le phénomène qui nous intéresse ici.

Il vaut également la peine de souligner la tentative définitionnelle de Carl R. Hausman. Il s’agit d’un cas typique de la littérature philosophique sur la créativité qui

³⁹ Douglas N. Morgan, “Creativity today: A constructive analytic review of certain philosophical and psychological work”, op.cit.,12, no.1 (Special Issue on Symbolism and Creative Imagination), (1953), p.19.

considère la question sous l'angle de la nouveauté intelligible. Hausman aborde sa définition sous la formule de quatre critères précis :

Creativity is expected wherever acts in which there is controlled serendipity issue in valuable Novelty Proper. Consequently, the criteria of creativity are: (1) created outcomes have intelligible structures that are irreducible; (2) the structures of created outcomes are unpredictable; (3) the structures of created outcomes are inherently and usually instrumentally valuable; (4) and the acts that lead to created outcomes include an element of spontaneity so that although they are directed and are controlled, they are discontinuous⁴⁰.

La position de Hausman n'est pas « originale », comme nous le verrons bientôt. Elle réintroduit une conception de la créativité qui se calque sur celle de la nouveauté au point de se confondre l'une et l'autre. D'autre part, les critères d'intelligibilité et de contrôle critique (empruntés de Vincent Tomas) (1 et 4) n'ajoutent rien à notre compréhension du phénomène en cause. À l'égard du « critère » d'imprévisibilité, nous remarquons sa volonté de conserver la créativité dans un certain état d'« inexplicabilité ». Un tel critère est discutable, voire même paradoxal, puisqu'il est manifestement utilisé aux fins de définition.

S'ajoute à cette liste les théories expressivistes (Langer, Croce, Reid, Ducasse et Dewey) qui définissent globalement la créativité comme un processus d'expression des émotions, ainsi que les théories finalistes (intentionnalistes et du *problem-solving*) qui proposent une définition axée sur l'intention et sur la concrétisation de cette intention. Nous ne reprendrons pas ici la définition des théories finalistes puisque nous en avons déjà traité dans les sections qui précèdent. Quant aux théories expressivistes, nous en reparlerons dans le cadre du troisième chapitre, section b.

Il nous reste encore à traiter de la définition majeure en philosophie, celle qui demeure la plus répandue et la plus acceptée dans le cadre de cette discipline. Elle provient d'une interprétation quelque peu dérivée de la théorie kantienne du génie et a été utilisée par la presque totalité des auteurs qui ont abordé le sujet. Berys Gaut et Paisley Livingston en donnent une formulation simple et juste dans l'article introductif de leur recueil *The*

⁴⁰ Carl R. Hausman, "Criteria of creativity", dans *The concept of creativity in science and art*, ed. Denis Dutton et Michael Krausz, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, p.249.

Creation of Art : « There is a broad consensus that creative products and acts must exhibit originality and be valuable »⁴¹. À partir de cette simple description unanime, plusieurs interprétations sont possibles. Vincent Tomas⁴² et Noël Carroll⁴³, notamment, ont suggéré que l'originalité se rapporte au « descriptif » tandis que la valeur concerne l'« évaluatif ». Margaret Boden distingue quant à elle entre « P-creativity » et « H-creativity »⁴⁴. Le premier genre concerne l'originalité et la valeur au sein du cursus personnel tandis que le deuxième cherche à les comparer au sein des institutions concernées (et donc au niveau de l'histoire du médium, du style, etc.). Carl Hausman considère cette définition comme normative, en contraste avec la définition ordinaire et générale de « bringing something into being »⁴⁵. Enfin, plus récemment, Gregory Currie et Ian Ravenscroft ont attribué à l'imagination la faculté de cette puissance créatrice⁴⁶.

Dans tous les cas, « originalité » ne se limite pas bêtement à « nouveau ». On peut, par exemple, fabriquer mécaniquement de nouvelles voitures qui ressembleront presque complètement aux anciennes. L'originalité impliquée ici confère un sens supplémentaire qui précise la nature de la source de la nouveauté. Pour être considérée créative, celle-ci ne doit être ni mécanique ni routinière. Elle doit faire apparaître quelque chose qui n'a jamais été vu auparavant, quelque chose qui sort de l'ordinaire. Quant à savoir ce que les philosophes veulent dire par « valeur », la question n'est pas réglée. Tout comme le critère d'originalité est emprunté au critère kantien, celui de la valeur est issu de l'« exemplarité » du génie. L'idée, à la base de ce deuxième critère, est qu'une œuvre originale peut être jugée « insensée » et donc n'avoir aucun intérêt comme tel. La « valeur » est simplement là

⁴¹ Gaut et Livingston ed., *The creation of art*, p.8.

⁴² Tomas, "Creativity in art".

⁴³ Noël Carroll, "Art, creativity and tradition", dans *The creation of art*, ed. Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁴⁴ Margaret Boden, "What is creativity?", dans *Dimensions of creativity*, ed. Margaret A. Boden, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.

⁴⁵ Carl R. Hausman, "Creativity ; conceptual and historical overview ", dans *Encyclopedia of aesthetics*, ed. M. Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, p.454. Voir également sa définition à la fin de l'article Hausman, "Criteria of creativity".

⁴⁶ "We see it when someone puts together ideas in a way that defies expectation or convention: the kind of imaginative "leap" that leads to the creation of something valuable in art, science, or practical life. We will call this the 'creative imagination'." dans Gregory Currie et Ian Ravenscroft, *Recreative minds*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

pour garantir que l'œuvre créative a eu un certain succès et détient certaines qualités de base.

d) Critique de la définition évaluative – théories descriptives et théories honorifiques

Le problème avec la définition évaluative classique (originalité et valeur) est qu'elle ne concerne pas vraiment la créativité. Bien qu'elle le prétende, elle ne dit rien de ce qui est en jeu dans le processus créatif. Un examen tant soit peu attentif de ces critères d'originalité et de valeur révèle qu'ils sont en vérité apposés rétroactivement à la créativité à partir de la réception de l'objet, lui-même supposé créatif, au sein de son institution. Mais cela, comme nous le verrons maintenant, est loin de faire de cet objet le produit d'un acte créatif.

Prenons tout d'abord l'originalité. S'il s'agit d'un critère opérant déjà à l'étape où l'agent créateur (celui qui « fait » l'œuvre) se confronte à son matériau, nous devrions au moins être capables d'indiquer, même de façon imprécise, dans quelle partie de ce processus il opère et comment il le fait. Or il n'en est rien. La raison est bien simple en réalité : un tel critère a toujours été attribué à la créativité de façon impropre, c'est-à-dire suivant l'exigence qu'un produit jugé original devait forcément être engendré par un acte de création également original. Il s'agit d'une attribution impropre puisque plaquée, pour ainsi dire, à la réalité de la créativité. L'originalité, nous le croyons, n'est pas, dans la majeure partie des cas rapportés par l'histoire des arts et des sciences, un motif prioritaire de la création. Ce n'est d'ailleurs pas en désirant être original qu'on le devient⁴⁷ ! Il semble

⁴⁷ cf. la lettre de Mozart citée dans Brewster Ghiselin ed., *The creative process*, New York, Mentor, 1952, p.35. cf. également Weihua Niu et Dan Liu, "Enchanting creativity: A comparison between effects of an indicative instruction "to be creative" and a more elaborate heuristic instruction on chinese student creativity", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3, no.2, (2009). Nous devons tout de même admettre que certains cas en art suggèrent cette inférence. Il se constate depuis le début du 20^e siècle la volonté chez les artistes de se situer par rapport à l'Art (avec un grand A). Le travail artistique devient à partir de ce moment un jeu dialectique entre ce qui s'est fait avant et ce qui peut encore se faire. Les artistes cherchent

bien plutôt que l'originalité soit une qualité constatée après coup, donc après que l'œuvre ait été réalisée, après qu'elle ait été jugée et appréciée des publics concernés, après, donc, qu'ait eu lieu la créativité. D'ailleurs, nous en voulons pour preuve qu'aucune œuvre ne peut être déclarée originale si elle n'est d'abord comparée avec d'autres au sein de leur institution respective. John Hospers a déjà fait la même remarque et condamne cette utilisation frauduleuse d'« originalité » dans la théorisation des philosophes :

Whether a work of art is original is « objectively » determined, not by making any investigation of the creative process, but by examining the work of art *in relation* to its predecessors in the same medium. If two works are not identical but even extremely similar, the Copyright Office may decide that the second one was copied from the first and not grant the copyright. The Copyright Office has the unenviable task of deciding whether a second song is “too similar” to a first song that has already appeared – unenviable because there is no “mechanical” way in which such similarity can be determined⁴⁸.

Ignacio Götz a également fait la critique de l'originalité dans les définitions philosophiques. À propos de celles-ci, il affirme :

This definition, which in fact approximates the meaning most people attach to the term *creativity*, fails to distinguish adequately between (1) creativity and originality, (2) between different kinds of newness, and (3) between creativity as an ability or talent and its exercise, namely, the creative process⁴⁹.

Même à l'époque moderne, alors que la philosophie considérait déjà l'originalité comme étant le critère le plus éloquent de toutes les inventions géniales, certaines réserves (discrètes et minoritaires, nous en convenons) lui étaient tout de même occasionnellement adressées dans la mesure où elle constitue en essence le lieu d'un jugement et que, comme

continuellement de « nouveaux » moyens d'expression et des approches « originales » de se rapporter à l'art. Il faut donc en tenir compte. Toutefois, nous persistons à croire que cette attitude n'est pas celle de tous les artistes et encore moins celle de tous les littéraires et scientifiques. Il demeure que le souhait d'être original ne réussit pas dans tous les cas à garantir un processus de création et encore moins un processus « original ».

⁴⁸ Hospers, “Artistic creativity”, p.247.

⁴⁹ Ignacio L. Gotz, “On defining creativity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, no.3, (1981), p.297.

telle, elle dépend entièrement de celui qui le formule (et non pas de celui d'où provient l'invention elle-même) :

It is worth while to remark, that sometimes we are necessarily liable to error in comparing the genius of different authors, from the impossibility of our ascertaining, in many cases, the degree of invention which truly belongs to them. At one time we may reckon that original, which is only imitation or even a servile copy; at another, what we brand with these epithets of reproach, may be really invention. This circumstance is often of peculiar disadvantage to modern authors; and it leads us, perhaps, to ascribe greater genius to the ancients, than they are entitled to. The former are accused of borrowing from their predecessors, many principles, sentiments, or images, for which they are indebted solely to their own genius. In the latter, every thing is reckoned original because we know not, who had occupied it before. We can form no objection against the oldest authors extant, for the works of those who wrote before them, are long since lost [*sic*]⁵⁰.

Nous pourrions en dire tout autant pour ce qui est de la « valeur ». Comme nous l'avons évoqué, ce critère est souvent utilisé par les philosophes afin de démontrer que, laissée à elle-même, l'originalité est capable de produire des absurdités. La valeur devient alors un épouvantail conceptuel afin d'écarter ces absurdités de la définition de la créativité. Qu'est-ce, en réalité, que la valeur? Pour un esthéticien d'allégeance kantienne, il s'agit de l'exemplarité. Mais Kant dit lui-même dans sa troisième *Critique* que ce sont les produits du génie qui sont exemplaires, non pas le talent en lui-même⁵¹. Nous croyons que la philosophie contemporaine a, dans sa reprise de l'argument kantien, fait improprement passer (du moins sans le justifier pleinement) le critère invoqué ici du produit vers le talent en question. Vincent Tomas est un des premiers et des seuls à avoir saisi l'origine conceptuelle de ce que les philosophes appellent aujourd'hui la « valeur » :

In discourse about art, we use « creative » in an honorific sense, in a sense in which creative activity always issues in something that is different in an interesting, important, fruitful, or other *valuable* way. If what the artist produces is a novelty, yet indifferent or bad, we do not regard him as a creator⁵².

⁵⁰ Alexander Gerard, *An essay on genius* (1774), Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1966, p.26.

⁵¹ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Vrin, 1979, p.205 (§246).

⁵² Tomas, "Creativity in art", p.4.

Il nous semble bien que Tomas aborde ici une facette importante et trop souvent négligée de la créativité. Ce qu'il appelle « honorifique » ne devrait pas seulement se restreindre selon nous au critère de valeur, mais s'étendre également à toute cette conception « normative » (au sens où l'entend également Hausman) puisque ce fut assurément son rôle, à la base, que de désigner les produits qui sont « bons » au détriment de ceux qui ne le sont pas. Il suffit d'ailleurs de retracer l'histoire du terme « créativité » pour se rendre compte qu'il est tout entier redevable aux développements de l'histoire de l'art⁵³. Nous croyons toutefois que « créatif » représente en réalité autre chose qu'un outil lexical évaluatif qui a pour rôle d'infirmer ou confirmer de la richesse d'une œuvre, quelle qu'elle soit. Comme nous tenterons de le montrer au chapitre suivant, son sens le plus propre est de désigner un processus particulier dans la généalogie d'une œuvre, c'est-à-dire dans cette dialectique psycho-phénoménologique qui relie un individu, ses expériences, ses perceptions, son vécu avec son œuvre-en-devenir, son matériau, ses significations.

À la suite de ce qui vient d'être dit, nous distinguerons dorénavant, pour les besoins de cette thèse, deux types de théorisation⁵⁴ associés à la créativité. Le premier, que ce chapitre s'est donné pour tâche d'analyser et de critiquer, nous l'appellerons « théorisation honorifique ». Quant au deuxième type, qui intéresse plus particulièrement cette thèse, il consistera en une « théorisation descriptive ». Alors que la théorisation honorifique a pour objet un jugement évaluatif posé à l'endroit d'un produit déjà entièrement constitué et positionné dans le marché culturel, la théorisation descriptive vise plutôt l'activité en amont de ce produit, à savoir les processus psycho-phénoménologiques qui sont impliqués dans sa création avant qu'il ne soit communiqué, publié ou apprécié. Il va de soi qu'une investigation philosophique féconde à propos de la créativité telle que nous l'entendons ne saurait manquer de critiquer et réfuter la première pour fonder et valoriser la deuxième.

⁵³ Depuis son ancêtre *inventio* (voir Giorgio Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Arles, Actes Sud, 2005.) en passant par la conception du génie (vocabulaire qui reprend à la fois l'*ingenium* désignant la disposition d'esprit et le *genius*, la personnalité géniale) le sens de ce concept de « créativité » s'est maintenu très près de ceux d'« originalité » (qui se trouvera explicitement valorisé dans les alentours du 17^e et 18^e siècle) et de « perfection » (en désignant l'excellence d'une composition artistique).

⁵⁴ Notre classification n'est pas empruntée de celles de Vincent Tomas et de Noël Carroll évoquées un peu plus haut et doit donc être considérée distinctement.

Notre examen des différentes théories philosophiques expliquant et définissant la créativité dans la littérature actuelle ne se révèle donc pas satisfaisant et nous porte à croire qu'un effort de conceptualisation reste encore à faire. Le métadiscours philosophique contemporain conserve une certaine utilité dans la mesure où il permet un approfondissement de la réflexion sur la créativité et prépare le terrain à la conception « descriptive ». Nous l'avons distinguée de la conception « honorifique », mais cela ne veut pas dire pour autant que cette dernière doive être écartée, qu'elle n'a pas son utilité. Au contraire, nous croyons toujours que cet aspect de la créativité est important et qu'il a sa place dans une représentation honnête du travail des artistes et des scientifiques. Toutefois, il nous semble fondamental de bien distinguer entre la créativité au sens descriptif et le travail des artistes et scientifiques professionnels qui en dépend⁵⁵. C'est pourquoi il était névralgique d'opérer cette distinction entre créativité « honorifique » et créativité « descriptive », qui fait défaut à l'heure actuelle dans le paysage de la philosophie contemporaine, pour mieux naviguer dans ces eaux troubles qu'est le problème de la créativité, afin de mieux éviter ses pièges.

⁵⁵ Voir notre distinction entre « créativité » et « création » à la section d du chapitre III.

Chapitre II - Premier volet théorique : la créativité en tant que processus générique

L'apparition d'une image est un processus vivant [...].
Wilhelm Dilthey, Œuvres 7, p.104.

Ce chapitre constitue l'entrée en matière de notre théorie philosophique descriptive du processus créatif artistique. La créativité y est décrite comme un processus psycho-phénoménologique constitué de quatre phases et mouvements. Au niveau des phases, on compte p.1) la préhension, p.2) l'incubation, p.3) l'illumination et p.4) la concrétisation. Au niveau des mouvements, qui relient ces phases de manière dynamique, on trouve m.1) la préparation, m.2) l'idéation, m.3) l'élaboration et m.4) la distanciation syncrétique. Ce processus générique constitue en quelque sorte le noyau universel de la créativité artistique.

La confusion qui persiste encore dans la littérature scientifique entre la créativité honorifique et celle que nous avons appelée descriptive pourrait facilement se dissiper pour peu que la philosophie (dont l'expression contemporaine consiste en bonne part en l'aboutissement de la tradition moderne et romantique remaniée dans un contexte positiviste) et la psychologie (qui a pris le relais de la philosophie au cours du 19^e siècle, alors que le domaine du conscient s'élargit progressivement à celui de l'inconscient) se donnaient la peine de reconnaître en cette distinction, non pas une simple divergence capricieuse de théorisation, mais bien deux objets foncièrement différents. Effectivement, alors que la théorie honorifique perçoit en la créativité une épithète appréciative issue d'un jugement esthétique⁵⁶ en aval d'œuvres artistiques non seulement produites, mais également communiquées, la théorie descriptive quant à elle porte plutôt son attention à l'endroit d'une poïétique⁵⁷ psycho-phénoménologique en amont de ces œuvres, retraçant

⁵⁶ « For aesthetic, by its nature, can only deal with the effect of a work of art, and it takes account of its creation by an artist only by arguing theoretically back from the contemplator to the creator” in Otto Rank, *Art and artist : Creative urge and personality development* (1932), New York/London, W.W. Norton & Co., 1989, p.22-23.

⁵⁷ Le sens attribué à ce terme est celui très valérien d'un *poïen*, c'est-à-dire d'un faire qui s'accorde avec les « œuvres de l'esprit », cf. Paul Valéry, “Première leçon du cours de poétique”, dans *Variété* 5, Paris, Gallimard, 1937, p.300.

les processus se déroulant dans le temps et l'espace et faisant préséance à toute exposition ou édition. Cette distinction « objectale » est clairement formulée chez Anna Roe⁵⁸ dans son article « Psychological approaches to creativity in science »:

Many discussions of creativity and the creative process would have been clarified if a careful distinction had been made between the process itself and the product or result of the process. The process itself, that is, *what goes on within the individual*, is not directly related to any value which may – then, at some future time, or never – be placed upon the product. It is not related to the absolute uniqueness of the product or even to its adequacy. There are artistic productions and scientific theories which were rejected when they were first offered, only to be acclaimed by later generations; there are others which were acclaimed and have since been rejected; but the process within the individual was as creative in one instance as in the other. Similarly, the discoveries a child makes may be true creation even though many other persons have made them before him⁵⁹.

Si l'objet de la théorie honorifique en est un purement esthétique qui se situe du côté de l'histoire des produits des arts, l'objet de la présente thèse se positionne davantage du côté de l'histoire des processus qui ont mené à de tels produits. Notre entreprise hérite, dans ses motifs autant que dans ses objectifs, de celle valérienne :

Mais la connaissance des auteurs et de leur temps, l'étude de la succession des phénomènes littéraires ne peut que nous exciter à conjecturer ce qui a pu se passer dans l'intime de ceux qui ont fait ce qu'il a fallu pour obtenir d'être inscrits dans les fastes de l'Histoire des Lettres. S'ils l'ont obtenu, c'est par le concours de deux conditions que l'on peut toujours considérer comme indépendantes : l'une est nécessairement la production même de l'œuvre; l'autre est la production d'une certaine *valeur* de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure⁶⁰.

⁵⁸ La docteure Anna Roe est une psychologue américaine née en 1904 et considérée comme une pionnière pour la psychologie moderne. Nous divergeons quelque peu de sa conception de la créativité comme un processus exclusivement « psychologique ». Nous verrons plus tard, à l'occasion du développement de notre modèle, que la créativité fait intervenir toute une « phénoménologie » entre l'individu créateur et son matériau.

⁵⁹ Anna Roe in Albert Rothenberg et Carl R. Hausman, *The creativity question*, Durham, N.C., Duke University Press, 1976, p.166.

⁶⁰ Valéry, "Première leçon du cours de poésie", p.301.

Notre propos veut donc revenir sur le premier de ces deux éléments, c'est-à-dire sur cette histoire très intime et personnelle que vit l'artiste dans sa relation implicite avec son médium et qui ne fait aucun appel aux catégories plus normatives telles que l'originalité, la valeur, l'intelligibilité, le génie ou l'invention. Cette distinction, encore une fois, est essentielle pour la thèse qui veut mettre à contribution un espace philosophique de réflexion pour une meilleure compréhension des réalités impliquées dans la création artistique. Nos recherches en ce domaine, que ce soit en philosophie, en psychologie, en pédagogie⁶¹ ou en pratique des arts, nous porte à croire, comme il sera bientôt démontré, qu'il existe certaines conditions nécessaires à ce que nous avons subsumé, du moins nominalement, sous le terme de « créativité », et que sans ces conditions et les aptitudes qui en dépendent, aucune création artistique ou scientifique n'est possible.

La théorie que cette thèse veut présenter s'organise sur deux volets : 1) le premier volet, que ce chapitre aura pour tâche d'articuler, offre un modèle de la créativité en tant que « processus » psycho-phénoménologique de la génération d'œuvres, pour tous les domaines confondus. Quant au deuxième volet, 2) il complète cette conception générique par l'attribution et l'analyse de spécificités institutionnelles qui départagent et précisent les différents types constatés et constatables de créativité. En ce qui concerne la thèse, nous nous limiterons principalement à la modalité paradigmatique par excellence, soit les arts, tout en prenant soin d'esquisser, lorsque cela s'avèrera possible et pertinent, certains éléments de comparaison avec la créativité scientifique, qui s'avère également fort reconnue. Nous nous consacrerons à ces spécificités institutionnelles au troisième chapitre.

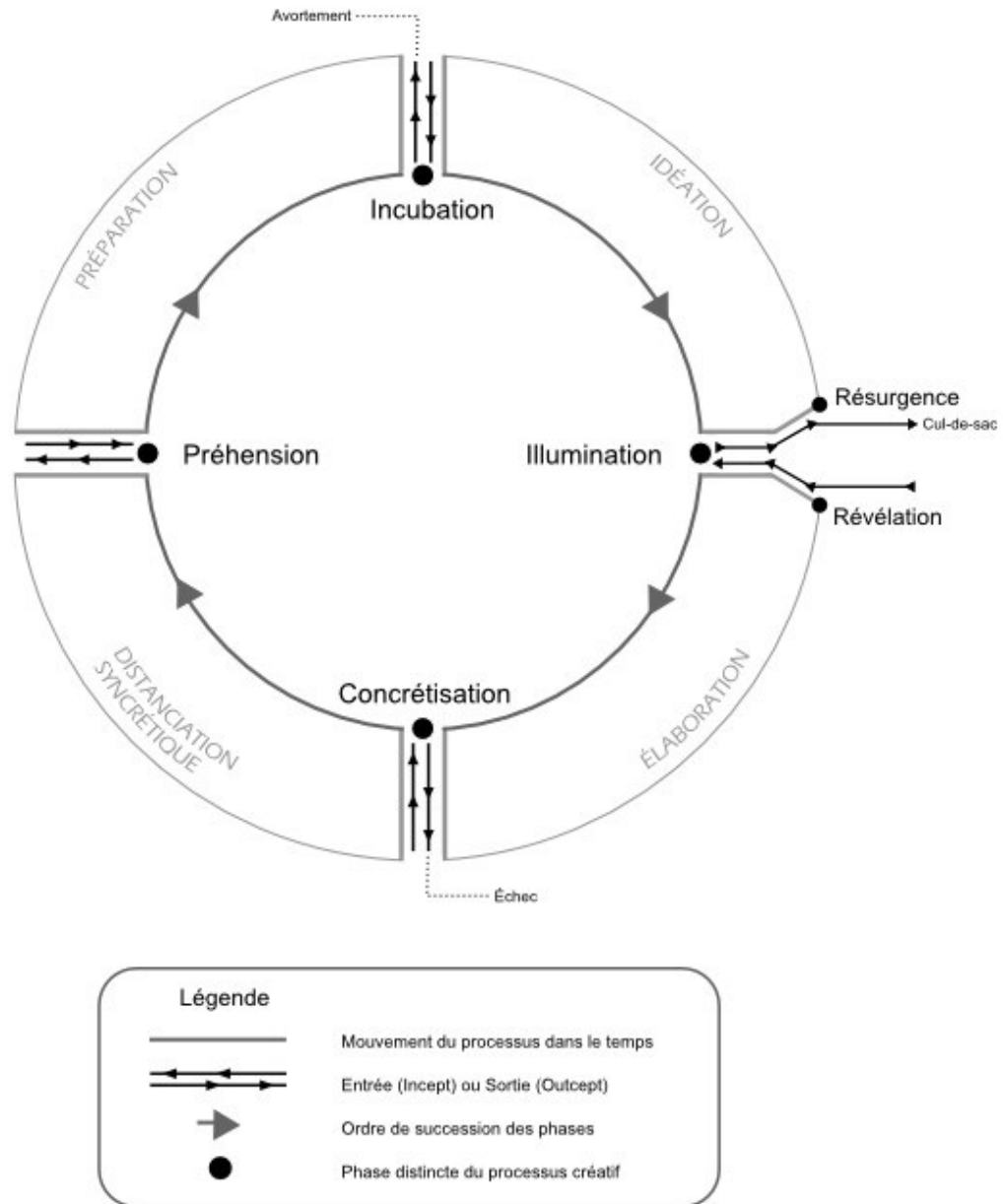
Le premier volet théorique, qui sera maintenant abordé, conçoit la créativité comme un processus en quatre phases ou étapes principales (la troisième se divisant en deux phases subordonnées) récursives (c'est-à-dire dont la succession ordonnée est répétitive⁶²) se distinguant les unes des autres par leurs qualités particulières et les aptitudes qu'elles requièrent et développent chez l'agent créatif. Ce processus en est un dynamique et

⁶¹ Tel que mentionné à la note 15, nous rassemblons sous le couvert de la pédagogie les domaines de l'histoire et de l'enseignement en art et en science.

⁶² Voir la modélisation systémique à la page suivante pour plus de détail.

« vivant » qui se déroule dans le temps et l'espace et qui implique/suscite certaines expériences singulières. Afin de simplifier la compréhension de ce processus, nous exposerons ses diverses phases par le moyen d'une modélisation systémique que nous explicitons maintenant. Nous ferons d'abord une présentation de la modélisation pour ensuite nous concentrer sur les quatre étapes qui y sont représentées et que nous décrirons plus amplement dans le cadre des sous-sections qui leur correspondent.

a) Modélisation systémique du processus créatif générique



1. Modélisation du processus créatif générique (FdID)

Notre modèle s'inspire de ceux déjà proposés respectivement par Graham Wallas⁶³, Ernst Kris⁶⁴, Lawrence Kubie⁶⁵, Anton Ehrenzweig⁶⁶, Jacques Hadamard⁶⁷, Mihalyi Csikszentmihalyi⁶⁸, Didier Anzieu⁶⁹ et Pierre Gosselin⁷⁰. Il considère le phénomène de créativité comme un processus qui compte quatre phases primordiales. Deux conditions doivent être remplies afin qu'il y ait processus créatif à proprement parler : 1) que ces quatre phases soient rencontrées au moins une fois consécutivement par un agent et 2) qu'il soit possible, soit par le témoignage de l'agent lui-même, soit par l'observation de

⁶³ Graham Wallas (1858-1932), socio-psychologue anglais, laisse à la postérité scientifique une théorie quelque peu maladroite sur l'art de la pensée, mais qui eut un impact considérable sur la pensée de l'art, du 20^e siècle jusqu'à nos jours. Sa théorie, parue en 1926 dans *The Art of Thought*, concerne autant les arts que les sciences, bien que ces dernières aient été chez lui privilégiées. Notre modèle s'en est inspiré en grande part quant à son squelette fondamental des quatre étapes. Celles-ci ont toutefois été largement remaniées et précisées. Parmi ceux qui ont endossé et précisé les phases de Wallas se trouvent Osborn (1948), Patrick (1955), Parnes (1962), de Bono (1967), Parnes, Noller, and Biondi (1977). cf. l'article de E.P. Torrance dans Sternberg ed., *The nature of creativity*.

⁶⁴ Ernst Kris (1900-1957), psychanalyste viennois ayant immigré aux États-Unis, a suscité de nombreuses réactions, autant positives que négatives, par ses positions freudiennes par rapport à la création artistique. Ses thèses sur la régression de l'égo et sur la névrose artistique présentent le dernier bastion d'une conception « pathologisante » de la créativité qui tend à se démanteler de nos jours. Nous tirons de Kris certaines intuitions fondamentales sur l'incubation et l'illumination.

⁶⁵ Lawrence Kubie (1896-1973) était un psychanalyste américain. Théoricien réputé à la tête de nombreux mouvements d'allégeance freudienne, il s'est fait connaître par son combat contre la psycho-pathologie névrotique attribuée à l'art et son explicitation du préconscient. Ses thèses nous auront été fort utiles pour les phases d'incubation et d'illumination.

⁶⁶ Anton Ehrenzweig (1908-1966), psychanalyste anglais, a laissé dans *L'ordre caché de l'art* plusieurs indications qui se sont révélées pertinentes pour notre théorie, qui lui doit notamment le mouvement de « distanciation syncrétique » de même que plusieurs intuitions fondamentales concernant autant l'incubation, l'illumination que la concrétisation.

⁶⁷ Jacques Hadamard (1865-1963), mathématicien français réputé, a notamment publié un essai important, intitulé *The mathematician's mind*, consacré à l'étude des inventions scientifiques. Il a corroboré certaines intuitions essentielles concernant le préconscient, la préhension, l'incubation, l'illumination et la concrétisation (vérification).

⁶⁸ Mihalyi Csikszentmihalyi (1934-) est un psychologue américain qui s'est consacré de bonne heure au problème de la créativité et qui a beaucoup publié sur le sujet. Il nous a été utile en corroborant les étapes de Wallas (qui en diffère toutefois puisqu'il ajoute une étape avant la quatrième qu'il appelle « évaluation » et qui dépend, selon nous, davantage de l'appréciation esthétique). Son concept de *flow* aura également confirmé certaines intuitions de Gosselin concernant la concrétisation.

⁶⁹ Didier Anzieu (1923-1999), représentant français de la branche psychanalytique, nous lègue dans *Le corps de l'œuvre* une théorie sur la créativité qui nous a aidés à corroborer les étapes d'illumination et de concrétisation.

⁷⁰ Pierre Gosselin est artiste, professeur et directeur des études supérieures à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM (au moment de la rédaction de la thèse). Sa modélisation de la dynamique de création et ses découvertes en recherche-création ont confirmé la position et le rôle des étapes d'incubation, d'illumination et de concrétisation. Il s'agit toutefois d'une dynamique qui concerne plus particulièrement la « création » d'art, qui se distingue de la pure « créativité », distinction que nous décrirons plus largement au troisième chapitre.

signes extérieurs évidents, d'identifier les moments introductifs et conclusifs de ce processus. Par introduction, nous désignons l'entrée (*incept*⁷¹) qui se rencontre pour la première fois dans le processus. Par conclusion, nous désignons la sortie (*outcept*⁷²) qui se rencontre pour la dernière fois au cours de ce même processus. La première des conditions exposées ci-dessus précise ce qu'il faut entendre par « processus créatif » au sens général. La créativité est un processus en ce qu'elle consiste au moins⁷³ en quatre étapes expérimentées par un agent dans le temps et l'espace. Ces quatre étapes sont consécutives en ce qu'elles se succèdent généralement selon un certain ordre. Elles sont également récursives, comme le conçoivent Wallas, Hadamard, Csikszentmihalyi, Kris, Anzieu et Gosselin, en ce que cet ordre se répète ordinairement plusieurs fois sur l'ensemble de la production. La deuxième condition désigne les processus créatifs en ce qu'ils ont de particulier et d'unique. Cela permet entre autres de mieux rendre compte de la capacité reconnue des créateurs de savoir identifier pour eux-mêmes, parfois sans vraiment pouvoir le justifier clairement, les actions à poser et les étapes engagées dans le cadre de plusieurs processus déjà entamés⁷⁴. Cette disposition, qui semble naturelle chez les créateur, tend à suggérer que chacun de ces processus présente un code⁷⁵ spécifique, même s'il n'y a pas de moyen purement objectif ni même certain de vérifier leur intégrité. Ceci se montre d'autant plus vrai dans le cas de l'art où l'œuvre se compare un peu à un rejeton et le processus à un enfantement, comme nous le verrons au troisième chapitre. La borne introductive n'exclut pas de soi la possibilité qu'un processus soit inspiré ou fondé, entièrement ou partiellement, à partir d'un autre plus ancien ou même d'une œuvre antérieure. La borne conclusive n'exclut pas de soi la possibilité que chaque processus créatif particulier soit repris plus tard

⁷¹ Formulation de Beardsley. cf. Beardsley, "On the creation of art". Voir la légende du modèle ci-dessus.

⁷² Notre formulation, fondée sur celle de Beardsley. Voir la légende du modèle ci-dessus. En vertu de notre théorie, la seule sortie « réussie » est celle qui marque la « distanciation syncrétique » (située dans notre modèle sous la préhension). « Avortement », « Cul-de-sac » et « Échec » désignent donc des sorties « illégitimes » au sens où le processus résultant sera considéré, le cas échéant, manqué et incomplet. Ces « interruptions » du processus créatif seront décrites dans les sections respectives des phases les concernant.

⁷³ Le nombre sera augmenté à un de plus pour les processus créatifs artistique et scientifique, comme nous le verrons au troisième chapitre.

⁷⁴ Cette particularité tend à réfuter la critique de Beardsley dans son article précité contre la théorie pulsive. Voir le premier chapitre pour les détails de cette discussion.

⁷⁵ Jacques Hadamard parle d'une « physionomie » de l'œuvre mathématique et artistique. Jacques Hadamard, *The mathematician's mind* (1949), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996, p.65.

dans le cadre de processus ultérieurs. Dans tous les cas, l'artiste vit sa créativité de façon personnelle de sorte qu'il sait en reconnaître la marque distincte, peu importe la durée ou la fréquence des phases rencontrées. Ces phases sont au nombre de quatre (que nous faisons correspondre avec leurs sous-sections respectives) : b) la préhension, c) l'incubation, d) l'illumination, qui elle-même se divise en deux phases subordonnées soit d.1) la résurgence et d.2) la révélation, puis enfin e) la concrétisation. Nonobstant la grande diversité à laquelle ces phases donnent droit, il existe une logique fondamentale de leurs successions qui ne peut sans dommage se transgresser et qui est le plus généralement observée dans la créativité artistique (et scientifique). Catharine Patrick a notamment pu vérifier l'existence de ces quatre phases et de cette structure qui assure généralement leur interaction dans le processus créatif :

These four stages, which can be distinguished in creative thought, may overlap. Incubation often occurs along with preparation, and revision may begin during the period of illumination. In the stage of preparation, while the subject is still receiving new ideas, one idea may be incubated and recur from time to time. Also revision of objects may start before all of them are sketched⁷⁶.

Au-dessus de la modélisation du processus temporel de créativité, nous avons cru bon ajouter en transparence quatre « mouvements » qui désignent les relais entre les différentes phases. Par ce moyen, nous avons voulu montrer qu'un processus créatif ne se présente jamais sous la forme d'étapes « statiques », mais plutôt comme un flux d'idées et d'actions, d'allers-retours incessants dans l'espace et le temps séparant l'agent de son œuvre et cette œuvre en devenir de l'œuvre réalisée. Ainsi, la phase de préhension mène à celle d'incubation via le mouvement de « préparation ». De l'incubation vers l'étape d'illumination se trouve l'idéation (traduction assez fidèle du terme anglais « mentation » qui nous vient de Ernst Kris et Lawrence Kubie, voir section c). La dynamique d'élaboration marque le moment où l'illumination s'exprime concrètement à travers la « concrétisation ». Enfin, par un retour sur son œuvre ainsi concrétisée, l'agent créatif opère

⁷⁶ Cité dans Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.78. Il est ici à remarquer que notre étape de préhension se substitue chez Patrick à celle de « préparation » et que ce qu'elle appelle « vérification » fait partiellement référence à ce que nous appelons « concrétisation ».

une « distanciation synchrétique » qui renvoie le processus en mode de préhension. Préparation, idéation, élaboration et distanciation synchrétique sont donc les vecteurs fondamentaux récurrents (parce qu'ils semblent généralement se répéter dans cet ordre) de ce phénomène que nous appelons créativité. Nous traiterons de chacun de ces mouvements dans le cadre des sections concernées. Nous en venons donc maintenant à détailler les phases sous-jacentes à ces mouvements.

b) La préhension

L'acte de création, avant d'être soumis à l'errance qu'il requiert et qui le constitue en substance, en est un qui fonde ses racines dans la conscience⁷⁷ et la volonté de celui qui en fait l'expérience. Aussi, la production d'objets d'art (et de science) dépend-elle en premier lieu d'une structuration lucide de l'imaginaire, du jugement et de l'environnement du créateur en vue des réalisations désirées ou escomptées, que ces projets se trouvent ou non avérés en fin de compte. Cette structuration ou organisation est le propre de la phase de préhension, qui débute généralement le processus créatif et que nous avons représentée à gauche dans notre modélisation. Il s'agit, comme l'évoquent également Catharine Patrick et Brewster Ghiselin, d'une phase préparatoire où l'esprit appréhende volontairement les divers matériaux à partir desquels il aura à délibérer ou agir plus tard dans un cadre moins rigide de pensée⁷⁸. Nous avons adopté le terme de « préhension » pour cette première phase puisqu'il fait référence aux premiers contacts de l'agent avec son médium ou problème. Il renvoie métaphoriquement à l'attitude du jeune enfant qui cherche à toucher, prendre, saisir ou s'approprier à l'aide de ses mains les objets qui sont offerts à sa curiosité. Cette phase

⁷⁷ Nous allons en ce sens contre Csikszentmihalyi qui admet non seulement que l'étape de préparation, qu'il confond manifestement avec celle d'incubation, est optionnelle, mais également qu'elle peut être inconsciente: "The first [step] is a period of preparation, becoming immersed, consciously or not, in a set of problematic issues that are interesting and arouse curiosity." Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity : Flow and the psychology of discovery and invention*, New York, HarperPerennial, 1997, p.79.

⁷⁸ Pour Patrick, cf. Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.76. Pour Ghiselin, cf. Ghiselin ed., *The creative process*, p.18.

est mentionnée pour la première fois chez Graham Wallas sous le terme « préparation »⁷⁹ et s'inspire des descriptions du mathématicien Henri Poincaré et du physicien Helmholtz. Il s'agit selon Wallas d'une étape qui dépend exclusivement de l'éducation :

The educated man has, again, learnt, and can, in the Preparation stage, voluntarily or habitually follow out, rules as to the order in which he shall direct his attention to the successive elements in a problem. Hobbes referred to this fact when in the *Leviathan* he described "regulated thought," and contrasted it with that "wild ranging in the mind" which occurs when the thought process is undirected⁸⁰.

Cet usage, du reste un peu trop « large », de l'étape de préhension se profilant ici chez Wallas, annonce la problématique du « problem-solving » et sera abondamment commentée par toute la tradition scientifique après lui. Il est vrai que dans le cas de la science, l'étape de préhension est cruciale puisque c'est à ce niveau que sont défrichés les problèmes, définis les enjeux et les concepts de même que suggérées quelques pistes de solutions. Nous demeurons tout de même convaincus que cette étape est également cruciale dans le domaine de l'art où l'artiste doit non seulement rassembler les conditions matérielles et techniques favorables à son travail, mais également structurer son imaginaire⁸¹ dans le but de s'imprégner d'un champ fertile d'idées et de situations avec l'espoir de stimuler l'incubation et l'illumination qui suivront. Par exemple, il peut s'agir d'un moment où l'agent se documente sur un thème de prédilection ou encore s'immerge à répétition en un lieu qui l'inspire tout particulièrement. Cette phase consiste également en des choix qui se révéleront importants pour l'artiste : notamment celui d'un environnement personnel et propice à l'éclosion de la créativité, comme le désigne le concept intemporel d'« atelier »⁸², ou encore la question des thèmes et des symboles utilisés. Souvent, mais non

⁷⁹ Nous nous sommes refusé l'usage du terme plus classique de « préparation » puisque cette phase, surtout lorsqu'elle revient en cours de processus, n'est pas toujours préparatoire. Nous avons donc préféré un terme qui rendait un peu mieux l'idée d'une visée « analytique », mais néanmoins préalable aux dynamismes plus « inconscients » de la créativité.

⁸⁰ Graham Wallas, *The art of thought* (1926), London, Jonathan Cape, 1926, p.83.

⁸¹ Dans le sens général de développer ou d'exécuter des outils, jeux ou exercices permettant de susciter, développer ou accroître l'imagination.

⁸² De Vinci, dans ses carnets, traite sur plusieurs pages de la grande importance de choisir une pièce convenable pour l'exercice de la peinture (et que Jean-Paul Richter dans sa traduction désigne sous le terme

toujours, la créativité s'amorce sous l'effet d'une simple intention catégorielle⁸³, régissant le type de production désiré par l'artiste (s'agit-il d'un roman policier, danse ballet jazz, peinture expressionniste, etc.). En bref, ces choix concernent toute disposition de la matière et de la forme plastique que ce soit.

Dans tous les cas, la phase de préhension constitue un certain ancrage intentionnel, au sens husserlien d'une visée noético-noématique de la conscience « dirigée vers » le médium/problème, qui investit de par sa nature l'ensemble du processus créatif qui doit suivre. Toutefois, en contraste avec le projet de phénoménologie épistémologique proposée par Husserl, celle qui est à l'œuvre dans le phénomène à l'honneur s'adresse non pas seulement à un objet de cognition⁸⁴ qu'à un objet de production, non pas seulement à un « concevoir », mais encore à un « faire ». Aussi, la visée dont il est question reste-t-elle tributaire des étapes ultérieures du processus en question, étapes qui ne manqueront pas de métamorphoser les attentes et projets de départ de l'agent en quelque chose d'inattendu. En ce sens, l'objet de cette « psycho-phénoménologie » en est un qui, à ce stade, reste encore « à faire » :

Lorsqu'il travaille, préparant ses plans, entreprenant ses esquisses, reprenant son ébauche, il n'est pas en mesure de confronter ce qu'il fait avec l'idée, qu'il aurait d'abord, de l'œuvre; simplement, il juge ce qu'il fait et, à une certaine déception qu'il éprouve, et surtout à un certain appel qu'il entend, il pense : ce n'est pas encore ça, et se remet à l'ouvrage; mais ce qu'est « ça »,

de « studio »). Il y expose notamment de longues considérations sur la largeur que devraient avoir les fenêtres, sur certains dispositifs de travail, mais surtout sur les types de lumière qui sont adéquats pour différents types de peinture. Cette habitude, qui était déjà pratiquée à cette époque, n'a fait que se répandre par après et même encore aujourd'hui. cf. Leonardo Da Vinci, *The notebooks of leonardo da vinci* (1452-1519), New York, Dover, 1983. cf. Louise Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, Québec, Le Sabord, 2004, p.69.

⁸³ Depuis Jerold Levinson, ce terme se conçoit comme un type particulier d'intention (nonhypothétique) intimement lié au choix d'un médium, d'une tradition ou même d'un style incombant à un artiste de manière consciente et dirigée. cf. les précisions du troisième chapitre, première section.

⁸⁴ Le niveau cognitif est évidemment minimalement impliqué dans la création d'œuvres d'art. Comme dit entre autres Mikel Dufrenne, l'artiste, en même temps que d'être créateur, doit être spectateur et organiser son œuvre en prévision de l'effet qu'il aura sur le public. Bien que cette activité requière en elle-même une organisation adéquate du champ perceptuel et conceptuel qui en découle, celle-ci n'est qu'une des conditions nécessaires implicites à la fabrication d'un objet d'art. Celui-ci nécessite encore des dispositions particulières de l'esprit et du corps qui conduiront les facultés plastiques de l'objet à se modeler de façon adéquate pour le créateur. cf. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), Paris, PUF, 1953, p.49-80.

il ne le sait pas, et ne le saura que quand l'œuvre, enfin achevée, le tiendra quitte⁸⁵.

Il s'agit de l'œuvre qui s'organise progressivement dans l'esprit de son concepteur. Dans cette optique, la phase de préhension offre à l'artiste (tout comme au scientifique) une opportunité d'ouverture critique à l'égard des développements qui ont peut-être déjà eu lieu ou devront (encore) subvenir lors des phases d'incubation, d'illumination et de concrétisation. Sans cette ouverture, l'esprit créateur ne pourra bénéficier de son travail de sorte que la concrétisation mènera alors à un échec. Cette condition a d'ailleurs été fort bien exprimée par Ernest G. Schachtel dans son écrit *Metamorphosis* :

The problem of *creative experience* is essentially the same for all the human capacities such as perception, thought, feeling, and motor activity, comprising, in the widest sense, not only the hand that moves the brush in painting or manipulates the objects to be explored or to be fashioned, but also the eye, the head, the body that approach the object from different angles, etc. It is the problem of the open encounter of the total person with the world, that is, with some part of the world. Of the different aspects of allocentric perception the *openness in turning toward* the object is the most basic and important one; the fullest interest in an object is possible only if the person opens himself fully toward as many objects aspects as possible, that is, optimally toward the totality of the object⁸⁶.

L'aptitude d'ouverture, mobilisée à l'étape de préhension et entretenue sur l'ensemble du processus créatif, est généralement suscitée en corrélation avec l'œuvre *in statu nascendi*. Celle-ci incarne le versant noématique d'une même réalité phénoménologique que vit implicitement l'agent créatif à un niveau noétique et qui se traduit bien souvent par une expérience potentiellement (et parfois très concrètement) anxiogène, voire perturbante. Quiconque a déjà expérimenté le phénomène dit de la « page blanche » arrivera à saisir ce dont il s'agit. Ehrenzweig a déjà fortement traité de cette

⁸⁵ Ibid., p.67.

⁸⁶ Ernest G. Schachtel, *Metamorphosis: On the conflict of human development and the psychology of creativity*, London, The analytic press, 1951, p.240-241.

période de crise chez l'artiste lors de la description de sa première étape du processus créatif qu'il appelle « fragmentation »⁸⁷ :

L'artiste sain affronte ouvertement cette peur d'un vide interne. Il accepte de perdre provisoirement le contrôle du moi, ce qui est souvent inconsciemment ressenti comme sa destruction. La psychose et la créativité sont peut-être les deux faces d'une même médaille. Elles sont l'une et l'autre, en un sens, autodestructrices. Mais, tandis que l'homme créateur peut absorber la décomposition temporaire du moi dans le rythme de la créativité et réussir une autorégénération, le psychotique en reste à la première phase schizoïde de la créativité. Il n'a pas appris à différencier les fragments épars de son moi de surface⁸⁸.

Le « que vais-je faire? » de l'artiste et le « comment vais-je faire? » du scientifique sont exprimés au niveau préhensif comme une anticipation des étapes ultérieures du processus créatif. L'appréhension qui en découle parfois et qu'Ehrenzweig décrit ici comme la peur du vide n'est toutefois pas universelle, comme dans le cas des enfants, ces « très jeunes artistes », ou bien encore pour ces inventeurs occasionnels, qui offrent deux exemples d'esprits guidés davantage par un esprit ludique que par un engagement professionnel. Ces deux attitudes ne s'excluent bien sûr pas réciproquement et sont comprises ensemble sous le couvert de ce que nous appelons la préhension. Nous distinguerons l'une et l'autre attitude au troisième chapitre par les termes de « créativité » et de « création ».

Il demeure en gros que le propre de cette phase pour l'ensemble du processus pris dans son acception générique correspond à la prégnance ou l'ancrage sur un sol conscient et volontaire (donc intentionnel) d'associations⁸⁹ tirées de la réalité tangible qui seront ensuite utilisées dans les étapes ultérieures. Ces « noyaux associationnels » sont formés d'éléments expérientiels aussi riches que variés qui vont de la simple perception au concept le plus

⁸⁷ L'étape de fragmentation se distingue assez radicalement de celle que nous proposons maintenant en ce que, chez Ehrenzweig, cette étape fait référence à un événement qui se profile dans la personnalité intime de l'artiste et qui, de plus, ne peut se comprendre que dans le contexte de la psychanalyse.

⁸⁸ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), Paris, Gallimard, 1974, p.165.

⁸⁹ cf. Hadamard, *The mathematician's mind*, p.29.

abstrait, en passant par l'aperception et l'émotion⁹⁰. Ces vécus intentionnels divers sont la sève nourricière qui alimente l'artiste dans sa créativité, comme l'évoque la très belle métaphore de l'arbre chez Paul Klee :

Notre artiste s'est donc trouvé aux prises avec ce monde multiforme et, supposons-le, s'y est à peu près retrouvé. Sans un bruit. Le voici suffisamment bien orienté et à même d'ordonner le flux des apparences et des expériences. Cette orientation dans les choses de la nature et de la vie, cet ordre avec ses embranchements et ses ramifications, je voudrais les comparer aux racines de l'arbre. De cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se trouve ainsi dans la région du tronc. Sous l'impression de ce courant qui l'assaille, il achemine dans l'œuvre les données de sa Vision⁹¹.

La phase de préhension agit donc comme ces racines rassemblant les ingrédients expérimentiels en des noyaux associationnels divers qui seront démantelés à l'étape d'incubation pour être recombinaisonnés autrement à l'étape d'illumination. Malgré son statut décidément préparatoire, il est certaines occasions, surtout dans les mouvements plus récents de l'Art contemporain, où rien ne contraindrait la préhension à fournir d'elle-même certaines idées dignes d'être conservées et concrétisées telles quelles. Ehrenzweig admet d'ailleurs sans mal que la spontanéité se canalise, à notre époque, beaucoup mieux dans son application au travers de matériaux abstraits et « froids ». Autrement dit, selon lui, étant donné que, dans l'art moderne, la spontanéité de départ se convertit rapidement, au travers de l'exercice pédagogique académique, en maniérisme⁹² castrant, il est désormais

⁹⁰ Les perceptions, conceptions, émotions et abstractions diverses auxquelles l'artiste fait affaires ne sont pas dénichées individuellement dans la nature ou dans la culture, mais sont bien plutôt cristallisées au sein de noyaux circonstanciels ou événementiels que nous appelons « noyaux associationnels ». Nous voulons par là exprimer un peu mieux cette caractéristique notoire de la créativité qui consiste à « recomposer » dans de « nouveaux assemblages » (pas nécessairement ici au sens d'originaux) des idées préexistantes qui sont à « portée de main » du créateur. Exemples de noyaux associationnels : un coucher de soleil, une peinture de Monet de coucher de soleil, une annonce publicitaire, un souvenir hilarant, le mouvement des feuilles dans un arbre, le concept de mouvement, le regret, etc.

⁹¹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p.16-17.

⁹² Ehrenzweig n'a conservé de ce mot que son sens péjoratif. C'est pourquoi on ne devra pas se surprendre qu'il diverge assez radicalement de ce qu'on lui connaît en Histoire de l'art. « Maniérisme » prend ici la forme d'une critique à l'endroit de l'art moderne qui déformerait inutilement l'usage que ses contemporains faisaient de la spontanéité. Cette survalorisation de la spontanéité a donc donné un résultat qui selon lui se compare au grand mouvement historique en art.

nécessaire de la chercher dans les questions de formes⁹³, questions qui apparaissent, à cause de leur nature consciente, tout en amont de la créativité.

Dans notre modélisation du processus créatif, nous avons placé la préhension au tout début puisque, comme nous venons de le démontrer, il s'agit bien souvent de ce qui amorce la créativité. Comme l'indique Catharine Patrick, à cette phase succède généralement l'incubation⁹⁴. C'est la raison pour laquelle nous avons désigné le mouvement allant de l'une à l'autre par le terme de « préparation »⁹⁵. Évidemment, rien ne garantit ce passage obligé. Deux cas sont alors possibles : la première possibilité est que la position d'entrée soit alors réservée à l'une des trois autres phases (soit l'incubation, l'illumination ou la concrétisation). Effectivement, rien n'exclut, comme nous l'avons déjà évoqué dans la présentation de notre modèle, une amorce du processus créatif sur des bases différentes. Il est également possible que la phase de préparation ne donne suite à aucune incubation et que le processus créatif avorte dans son mouvement de préparation. Dans un processus créatif standard, il est normal que la phase de préhension se répète à plusieurs occasions. Bien qu'elles perdent alors leur statut « introductif », ces préhensions récurrentes conservent les caractéristiques que nous venons de décrire. La seule différence notable étant que l'œuvre désormais en chantier acquiert au fur et à mesure de son évolution une identité propre qui nécessite de moins en moins son encadrement conscient.

En somme, bien qu'elle demeure négligée dans la littérature scientifique, et plus particulièrement par la tradition psychanalytique qui favorise dans ses descriptions les transports préconscients et inconscients, il demeure que la phase de préhension, telle que nous venons de la décrire, est névralgique pour l'ensemble du processus, ne serait-ce que parce qu'elle redonne aux arts et aux sciences leur humanité :

⁹³ Ehrenzweig revalorise ici ce que Klee critiquait un peu dans sa fameuse « Théorie de l'art moderne » et qui consiste en des questions qui ne concernent presque uniquement que la technique et le médium. Les questions de formes résident donc fondamentalement dans une « science » de l'art, comme on pouvait par exemple le penser à l'égard de la perspective et de la chromatologie, et qui ont pris une certaine importance à partir de l'art conceptuel jusqu'à notre époque. Sans vouloir nous limiter à une telle science, nous nous devons d'en prendre connaissance.

⁹⁴ cf. Catherine Patrick dans Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.76.

⁹⁵ À ne pas confondre avec la «preparation» de Wallas qui, elle, désigne bel et bien une étape du processus.

But it is well to note here from a position above the human, artistic genius is plunged into a position below it by those who posit unconsciousness as its essential quality. Artistic or intuitive genius, like any form of human activity, is always conscious; otherwise it would be blind mechanism. What the artistic genius can lack is reflective awareness, the awareness attained by the historian or the critic, which is not essential to genius⁹⁶.

Le mouvement partant de la phase de préhension pour aller vers celle d'incubation qui doit suivre se nomme « préparation » puisque, dans bien des cas, son importance pour le processus créatif décroît avec l'« autonomisation »⁹⁷ du processus créatif (et donc la maturation du produit). Sa nature dépend avant tout du type de projet, du médium/support choisi et de la tradition artistique invoquée. Par exemple, pour faire une peinture de genre, un peintre devra non seulement préparer ses pinceaux, son pigment et son huile, mais également faire certaines recherches littéraires sur le « sujet » à représenter, voire rassembler certaines notes et observations sur les postures, les émotions à représenter, etc.

c) Incubation

Les théories philosophiques et psychologiques de la créativité les plus classiques, notamment celles faisant référence au paradigme artistique et se consacrant à ce qu'elles appellent l'« inspiration », se fondent bien souvent dans leur description sur le modèle platonicien (et hellénistique) de l'enthousiasme. Malgré sa grande popularité dans la littérature et dans l'opinion publique en général, nous croyons que cette description de l'« éclair de génie », qui semble saisir l'artiste « de l'extérieur », passe à côté d'une phase intermédiaire dont la valeur pour le processus créatif n'a d'égal que sa discrétion (autant dans la littérature scientifique que dans le processus en question), à savoir la phase d'incubation. Certains indices de son existence ont pourtant été fort habilement soulevés

⁹⁶ Benedetto Croce, *The aesthetic as the science of expression and of the linguistic in general* (1902), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.16.

⁹⁷ cf. à cet égard p.116 de la thèse.

par quelques penseurs illustres s'inscrivant (plus ou moins) dans la tradition psychologique naissante et dont l'influence retentit encore dans les écrits contemporains sur la créativité. Nous voulons parler de Sir Francis Galton, William James et Graham Wallas.

Galton semble être le premier intellectuel à avoir opéré une analyse de l'inspiration comme source « extérieure » de la créativité. Dans son essai de 1883 intitulé *Inquiries into human faculty and its development*, il suggère l'existence d'une période de latence qui serait essentielle au bon enchaînement des idées dans la pensée :

When a man has been thinking hard and long upon a subject, he becomes temporarily familiar with certain steps of thought, certain short cuts, and certain far-fetched associations, that do not commend themselves to the minds of other persons, nor indeed to his own at other times; therefore, it is better that his transitory familiarity with them should have come to an end before he begins to write or speak. When he returns to the work after a sufficient pause he is conscious that his ideas have settled; that is, they have lost their adventitious relations to one another, and stand in those in which they are likely to reside permanently in his own mind, and to exist in the minds of others⁹⁸.

Il faudra toutefois attendre William James, philosophe et pionnier de la psychologie, pour une analyse plus complète en la matière, qu'on trouvera répartie sur l'ensemble de son œuvre, mais plus spécifiquement dans ses *Principles of Psychology* (1890) ainsi que dans son essai sur la nature humaine et les variétés de l'expérience religieuse (1902). Sa conception de l'incubation semble en fait déjà en grande partie formée dès les années 1880, tel qu'en fait foi son fameux discours tenu à la société d'histoire naturelle de Harvard :

Instead of thoughts of concrete things patiently following one another in a beaten track of habitual suggestion, we have the most abrupt cross-cuts and transitions from one idea to another, the most rarefied abstractions and discriminations, the most unheard-of combinations of elements, the subtlest associations of analogy; in a word, we seem suddenly introduced into a seething caldron of ideas, where everything is fizzling and bobbing about in a state of bewildering activity, where partnerships can be joined or loosened

⁹⁸ Francis Galton, *Inquiries into human faculty and its development* (1883), ed. Gavan Tredoux, London, Galton Archives, 2004, p.147.

in an instant, treadmill routine is unknown, and the unexpected seems the only law⁹⁹.

C'est cependant chez son disciple spirituel, Graham Wallas, que ces notions ésotériques modernes se cristalliseront en une phase officielle du processus de génération des œuvres d'esprit. Cette phase se nommera donc désormais « incubation »¹⁰⁰ et intégrera l'ensemble des caractéristiques évoquées par Wallas et Galton :

The Incubation stage covers two different things, of which the first is the negative fact that during Incubation we do not voluntarily or consciously think on a particular problem, and the second is the positive fact that a series of unconscious and involuntary (or foreconscious and forevoluntary) mental events may take place during that period¹⁰¹.

Il n'est pas étrange que la précision dressée entre parenthèses (*foreconscious* et *forevoluntary*) apparaisse ainsi chez Wallas. Il s'agit d'un vocabulaire issu de William James et désignant certaines « forces en marge de la conscience » (*fringe of consciousness*). Ce vocabulaire s'avèrera crucial pour la compréhension de la phase d'incubation. On en retrouve déjà la marque chez Galton sous le nom d'« antichambre de la conscience » :

When I am engaged in trying to think anything out, the process of doing so appears to me to be this: The ideas that lie at any moment within my full consciousness seem to attract of their own accord the most appropriate out of a number of other ideas that are lying close at hand, but imperfectly within the range of my consciousness. There seems to be a presence-chamber in my mind where full consciousness holds court, and where two or three ideas are at the same time in audience, and an antechamber full of more or less allied ideas, which is situated just beyond the full ken of consciousness. Out of this antechamber the ideas most nearly allied to those in the presence-chamber appear to be summoned in a mechanically logical way, and to have their turn of audience¹⁰².

⁹⁹ William James, "Great man, great thoughts, and the environment", paper presented at the Harvard Natural History Society, Cambridge, 1880.

¹⁰⁰ Nous avons adopté dans notre théorie la terminologie de Wallas puisqu'elle semble tout à fait propice à désigner cette « action des forces en marge de la conscience », à la façon d'un incubateur qui constitue progressivement, dans l'invisible, ce qui devra bientôt être visible.

¹⁰¹ Wallas, *The art of thought*, p.86.

¹⁰² Galton, *Inquiries into human faculty and its development (1883)*, p.146.

La phase d'incubation se trouve donc inextricablement liée à cette conception « psychologique » de forces en marge de la conscience, puisque son rôle est précisément d'expliquer ce qu'on croyait inexplicable, à savoir l'origine même de la créativité. Avec Galton, James et Wallas, nous nous trouvons en présence de la première tentative de justifier, et à plus forte raison de décrire, cette réalité proprement humaine (et non plus divine ou mythologique) de la créativité. Évidemment, pour suivre le débat tel qu'il s'engage à partir de ces trois auteurs jusqu'à maintenant, nous devons nous engager momentanément sur la voie de la discipline psychologique qui en a pris possession (historiquement et conceptuellement).

Nous demandons maintenant au lecteur philosophe, pour qui ce débat au sujet de l'inconscient pourrait paraître « obscène »¹⁰³, d'être patient puisqu'il est de notre volonté, dans les quelques pages qui suivent, de nous réconcilier avec cette tradition connexe qui a fait de la créativité cette notion que l'on connaît aujourd'hui. Nous croyons que ce travail est pertinent puisqu'il nous permettra de profiter des recherches et résultats de la psychologie qui a beaucoup fait depuis Galton, James et Wallas, notamment par biais de la psychanalyse (avec Freud, Kris, Kubie puis Ehrenzweig), de la *Gestaltpsychologie* (Wertheimer, Köhler et Arnheim), ainsi que de la tradition de psychologie cognitive (Guilford, Weisberg, Simonton). Qu'il demeure clair toutefois que cette incursion se justifie seulement par le fait que la philosophie, nous en sommes convaincus, pourra encore mieux profiter de ses propres débats si elle tend la main à cette discipline dont bénéficiait également Dilthey, Dewey et Valéry à leurs époques.

Si nous décidons, comme nous le suggérons maintenant, d'accorder notre attention aux découvertes de la psychologie, nous découvrons que cette réalité, intitulée *antichamber of consciousness* par Galton, *fringe-consciousness* par James ou *foreconsciousness* par Wallas, nous mène tout droit à la notion de « préconscient », introduite par Edward von

¹⁰³ Nous employons ce mot dans son sens étymologique d'inconvenance, qui n'a pas sa place. Il représente notamment l'avis de Collingwood mais non pas celui de Dewey, qui admettait quant à lui, dans son essai de 1934, que l'expression d'émotion était tributaire d'une « maturation subconsciente » et que, sans cette incubation, l'objet engendré perdait sa nature proprement artistique. Il est à noter que Dewey connaissait très bien les écrits de James, qu'il citera d'ailleurs tout au long de *Art as experience*.

Hartman et intronisée par Freud dans le cadre de ses première et deuxième topiques. Mais c'est plus particulièrement chez la deuxième génération de psychanalyste que ce concept sera utilisé pour traiter de la créativité :

The work of the mind in research and discovery does not consist only in a continuous application to the quest for a solution. A part of the work is done in preconscious elaboration, the result of which comes into consciousness in sudden advances¹⁰⁴.

Ce que l'on appelle préconscient consiste en fait dans une « zone grise » de l'esprit se situant non seulement en marge du conscient, mais également en marge de l'inconscient. Cette zone mitoyenne apparaît dès les premiers moments de l'apprentissage et consiste en une accumulation de concepts issus de la mémoire à long terme entremêlés à des signes et à des contenus émotionnels complexes liant les uns aux autres, de sorte qu'il est parfois difficile de les en extraire sans quelque procédé psychanalytique ou hypnotique. Le propre de cette zone grise ou intermédiaire est précisément de permettre un composé symbiotique d'émotions, concepts, idées, expériences et souvenirs qui la composent, symbiose qui se révèle bien souvent nécessaire dans la création d'œuvres allégoriques ou abstraites :

There is however another type of mentation whose relationship to its roots is figurative and allegorical. The function of this intermediate form of mentation is to express at least by implication the nuances of thought and feeling, those collateral and emotional references which cluster around the central core of meaning. Here every coded signal has many overlapping meanings; and every item of data from the world of experience has many coded representatives. This is the form of coded language which is essential for all creative thinking, whether in art or science. [...] In technical jargon, this second type of symbolic process is called *preconscious*¹⁰⁵.

Cette « condensation symbolique¹⁰⁶ » dont il est ici question est rendue possible par un certain retrait du contrôle analytique de la conscience devant le chaos pulsionnel de

¹⁰⁴ Ernst Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, New York, 1964, p.296.

¹⁰⁵ Lawrence Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*, Kansas, University of Kansas press, 1970, p.30-31.

¹⁰⁶ Le mot « symbole » ou « symbolique » désigne chez les psychanalystes beaucoup plus que la simple fonction langagière de représentation. Le symbole ajoute à cette dimension minimale celle d'une cristallisation de sentiments, de peurs ou de *stimuli* refoulés qui sont dissimulés à la conscience et encodés sous une forme allégorique qui en permettrait plus facilement l'accès. Voir également les théories de

l'inconscient. Comme l'explique par ailleurs très bien Lawrence Kubie, que nous reconnaissons (pour des raisons que nous évoquerons bientôt) comme étant le plus digne représentant de la théorie psychanalytique sur ces questions, ce retrait est le propre des « états hypnagogiques¹⁰⁷ » qui sont présents à divers degrés dans les créations artistiques et scientifiques, mais qui sont le plus remarquablement observés lors de l'endormissement et de l'éveil :

During the incessant and continuous fluctuations in the state of consciousness which occur during the waking state, during sleep, and in all transitions between the two, there is a concomitant play of dissociative and reintegrative processes, with a continuous movement to and fro between immature and mature levels of symbolic function. Because of its relevance to creativity I would re-emphasize for future reference the fact that these shifts occur during the processes of falling asleep and of waking, in hypnagogic and fully hypnoidal processes and states, in abstracted states and states of maximally focused attention, under the influence of alcohol and of other drugs which affect cortical and/or emotional processes and in toxic-delirious processes¹⁰⁸.

Ces recherches sont également corroborées par Anton Ehrenzweig qui, plus récemment, a soumis une théorie du processus créatif suggérant la nécessité d'un certain « *scanning* inconscient » (qui consiste en fait dans la deuxième phase de son processus créatif) à la base des images qu'il appelle lui-même « poémagogiques » en référence aux états dont nous venons de parler :

[Le] *scanning* inconscient – contrairement à la pensée consciente qui a besoin de patterns de gestalt clos – peut manier des structures « ouvertes », aux frontières indistinctes, qui ne trouveront de tracés réellement précis que dans un futur inconnaissable¹⁰⁹.

l'interprétation des rêves chez Freud. Notre propre théorie n'adhère pas nécessairement à la dimension pathologique que véhicule cette signification particulière, tel que nous le verrons bientôt.

¹⁰⁷ Hypnagogique : du grec *Hypnos*, qui veut dire sommeil, et *Agogein*, qui signifie apporter ou amener. Se dit d'états de transition entre le sommeil et la veille. Se dit également des images ou impressions qui sont vécues durant ces états et dont la nature complexe, mais vive se distingue des perceptions normales de la veille. Merleau-Ponty, à la suite de Sartre, décrit ces états comme une « fascination consciente, à laquelle on résiste, ne serait-ce que par la volonté de s'endormir, qui retarde le sommeil ». Maurice Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*, Paris, Belin, 1994, p.186.

¹⁰⁸ Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*, p.27.

¹⁰⁹ Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.76.

Nous ne suivrons cependant pas Ehrenzweig jusqu'au bout de sa théorie qui en est restée à une vision plutôt archaïque de la conception freudienne. Celle-là interprète la créativité exclusivement à l'aide de ce qu'il appelle les « processus primaires ». Or puisque ce type précis de processus renvoie exclusivement à l'inconscient et que celui-ci est constitué intégralement de pulsions sexuelles et agressives, appelées « énergies cathéxiques », cela entraîne de graves conséquences à l'égard de la créativité :

We are familiar with the primary process mainly from the part it plays in dreams, in which the residue of infantile, preverbal thought processes survives. But the work of the primary process is not confined to dreams; it can be found in numerous pathological conditions and in many phenomena on the border of normancy. Their common characteristic seems to be that the ego suffers a temporary or permanent loss of some of its functions. Attempting to describe the ego's position relating to the primary process, we may say that the ego is constantly "occupied" with warding it off; a special expenditure of energy is required to prevent a sliding back to the mechanism of the primary process¹¹⁰.

Cette conception de la « régression du Moi au service de l'Égo », invoquée ici chez Kris et saluée depuis lors par l'ensemble de la tradition psychanalytique, est ce qui a contribué à conférer à la créativité un statut pathologique¹¹¹ dont elle a maintenant beaucoup de mal à se débarrasser¹¹². La régression dont il est question ici renvoie précisément à ce recul de la conscience dont nous avons parlé plus tôt et qui soumet le Moi au Ça. Le Moi (*Ego*) représente depuis Freud le contrôle analytique de la conscience¹¹³ et le test de la réalité par rapport aux désirs du Ça. Le Ça (*Id*) est l'entité psychique qui apparaît

¹¹⁰ Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, p.98-99.

¹¹¹ Ce statut stipule que les dynamismes psychologiques en jeu dans la créativité sont exactement les mêmes que ceux qui sont impliqués dans les états psychopathologiques. Notre critique de ce point de vue particulier n'a pas pour effet de nier que de telles maladies mentales ne permettent pas la créativité, mais soutient plutôt que la créativité n'équivaut pas à une maladie mentale.

¹¹² Plusieurs grands philosophes ont d'ailleurs souscrit à cette croyance, dont Merleau-Ponty. Panofsky, dans son essai sur la Renaissance-dämmerung, évoque quelques circonstances ayant pu favoriser, dans l'histoire, une telle conception. cf. Erwin Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations* (1955), Paris, Gallimard, 1969, p.129. Dans le domaine de la psychologie contemporaine, cf. N. C. Andreasen, "Creativity and mental illness: Prevalence rates in writers and their first-degree relatives", *American Journal of Psychiatry*, no.144, (1987). K.R. Jamison, *Touched with fire: Manic-depressive illness and the artistic temperament*, New York, Free Press, 1993. A.M. Ludwig, *The price of greatness: Resolving the creativity and madness controversy*, New York, Guilford Press, 1995.

¹¹³ Chez Freud le Moi admet également le préconscient.

en premier chez l'humain et consiste exclusivement en une énergie instinctuelle brute appartenant au corps et gouvernée par le plaisir/déplaisir. Ainsi, en confinant la créativité sous l'égide exclusive des processus primaires, Kris et Ehrenzweig en viennent à considérer la créativité comme étant exclusivement le produit de libérations d'énergies cathexiques, c'est-à-dire issues du Ça corporel:

The ego, we assume, has two kind of bound energy at its disposal: neutralized energy, and libido and aggression in their non-neutralized form. Fantastic, freely wandering thought processes tend to discharge more libido and aggression and less neutralized energy; purposeful reflection and solving problem, more neutralized energy. In fantasy, the processes of the ego are largely in the service of the id. Not only the id, however, is involved. Naturally, the superego and "narcissistic" striving play their part. The content of freely wandering fantasies is extended over the pleasure-unpleasure continuum; hence the probability that in this kind of process, the discharge of nonneutralized libido and aggression will be maximized. In reflective thinking the contrary is likely¹¹⁴.

D'où la conclusion qui s'impose à ces deux auteurs que la créativité artistique s'identifie avec certaines pathologies de type névrotique (Kris, Ehrenzweig), schizophrénique et bipolaire (Ehrenzweig). Mais cette supposition n'est elle-même valide que pour autant que cette conception unilatérale de la créativité soit endossée. Et cette conception fut effectivement endossée par la psychanalyse pour aussi longtemps qu'elle réussissait à tenir compte de la *psyche* humaine et de ses activités. Le problème qu'a posé la créativité pour la psychanalyse au milieu du 20^e siècle en est un qui est venu mettre en doute la validité intrinsèque de son vocabulaire depuis Freud (qui ne s'était pas vraiment consacré à ce genre de problème) et donc, ultimement, de ses postulats théoriques fondamentaux. Le problème ici est qu'elle ait maintenu en parallèle deux interprétations distinctes (même si, jusqu'à un certain point, complémentaires) des « idéations » : d'une part, la distinction « processus primaires, processus secondaires » (première topique) comportait déjà, à l'époque de Freud, un biais en faveur des processus primaires qui eut souvent pour effet de négliger les processus secondaires, tandis que, d'autre part, la triade

¹¹⁴ Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, p.311-312.

« conscient, préconscient, inconscient » (deuxième topique) évolua de son côté pour rendre un compte beaucoup plus exact des processus de type symbolique tel qu'en peut témoigner le domaine de la créativité. Il est également à remarquer que, toujours du point de vue de la psychanalyse, le premier genre de distinction se révèle incapable de reproduire la complexité du concept de « préconscient »¹¹⁵. Certains auteurs, comme Ehrenzweig, ont bien tenté de le faire, mais leur solution consistait plutôt à négliger le problème et, pour toute justification, déclarer que ce concept n'était pas pertinent étant donné qu'on pouvait expliquer la créativité uniquement à partir de l'inconscient. L'histoire de la tradition psychanalytique semble toutefois loin de partager cette opinion puisque, depuis Lawrence Kubie, dont nous avons déjà parlé, elle a eu tendance à dissocier le préconscient du royaume de l'inconscient. Cela a eu pour effet de briser la prétendue équation entre la régression du moi, d'une part, et le préjugé psychopathologique¹¹⁶ de la création, d'autre part. La différence entre les deux approches énoncées précédemment, soit la vision dualiste et la vision triadique, se révèle être aussi subtile que fondamentale pour la suite de notre propre théorie philosophique puisqu'elle nous pousse à trancher entre deux interprétations de la créativité, l'une axée sur l'inconscient, l'autre sur le préconscient. Nous avons fait nôtre ce débat de la psychanalyse parce qu'il a influencé non seulement une bonne part de la littérature psychologique à l'égard de la créativité, mais également jusqu'aux croyances de l'inconscient collectif qui en conserve encore aujourd'hui la marque inaliénable. Pour ces raisons, il nous semble essentiel de nous confronter directement à l'appareillage conceptuel de l'ancienne psychanalyse (Freud, Kris, Ehrenzweig) afin de justifier son incapacité à rendre compte du travail à l'origine des créations humaines. Contre cette « ancienne école », nous utiliserons la théorie de Lawrence Kubie (il s'agit également d'une

¹¹⁵ Silvano Arieti (1914-1981), psychiatre italien, a déjà suggéré un processus tertiaire qui rejoindrait la thèse du préconscient chez Kubie. Nous croyons toutefois que cette invention complique inutilement l'appareil conceptuel de la psychanalyse déjà lourd par ailleurs. cf. Silvano Arieti, *Creativity: The magic synthesis*, New York, Basic Books, 1976.

¹¹⁶ Aujourd'hui, il semble que ce préjugé soit presque absent. cf. Paul J. Silvia et Nathan A. Kimbrel, "A dimensional analysis of creativity and mental illness", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4, no.1, (2010).

alternative judicieuse aux suggestions d'Arieti) qui permet de mieux situer le préconscient en lui accordant un rôle plus juste au sein de la créativité¹¹⁷ :

About [creative mentation] it is clear (1) that conscious, preconscious, and unconscious psychological processes always operate concurrently and in varying patterns; (2) that we approximate most closely to normality when among them the preponderant influence is exercised by what one may call an alliance of conscious and preconscious processes; and (3) that we operate in the shadow of illness whenever unconscious processes are dominant. These three statements rest firmly on a large array of experimental and clinical data¹¹⁸.

Selon Kubie, le préconscient occupe donc une place à part entière dans la représentation psychanalytique du processus créatif et ne peut s'expliquer uniquement à l'aide des processus primaires. Son propre est une disposition de la pensée à enregistrer et à suggérer de manière automatique et condensée (donc beaucoup plus rapidement) une multitude d'associations de concepts, d'émotions et de vécus, de sorte que lui seul réussit à contenir ce que ne pourra jamais faire la conscience :

These other meanings are in the fringes of consciousness of which William James wrote and which we now call preconscious (v.i.). From the context and goal of our thought flows a process of automatic (preconscious) selectivity which excludes those meanings which are irrelevant to our central focus: but although we may shut the doors of thought against them, the affects which these fringe meanings evoke remain active. [...] We can *think* of many things at a time "preconsciously" (indeed at that level it is not possible to think of only one thing at a time): but we can *communicate* only one meaning at a time, if we hope to communicate clearly¹¹⁹.

Cette capacité de « sélectivité automatique » est observée depuis longtemps en philosophie, notamment chez Leibniz¹²⁰ qui décrivait de similaire façon l'activité nocturne

¹¹⁷ Pourquoi revenir sur la psychanalyse alors qu'elle n'est « plus en vogue » dans la littérature aujourd'hui? Pourquoi ne pas aborder la psychométrie ou la psychologie cognitive, qui a repris le flambeau? Pourquoi débattre de thèses qui datent de 50 ans? Avec le recul que nous procurent à la fois notre époque et notre discipline (la philosophie), nous pouvons sans mal constater qu'elle est la dernière forme de psychologie à avoir tenté de percer le mystère de l'inconscient, le dernier bastion contre le behaviorisme qui l'a progressivement supplanté et qui domine encore.

¹¹⁸ Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*, p.21-22.

¹¹⁹ Ibid., p.24-25.

¹²⁰ cf. Leibniz, *Opuscules philosophiques choisis*, Paris, Vrin, 2001, p.12-29.

de la pensée et son pouvoir de saisir les « petites perceptions », puis chez Dilthey¹²¹ qui remarquait déjà à son époque les nombreuses affinités entre la création poétique et les processus hypnagogiques.

La tradition psychanalytique est malgré tout celle qui est allée le plus loin dans la description de ces états. Depuis Freud jusqu'à Anzieu, elle en a répertorié une variété considérable qui s'échelonne dans une zone mitoyenne entre l'inconscient profond et la pleine conscience. Cette « gradation de la maturation des états hypnagogiques » compte 1) les processus illusoire et hallucinogènes, 2) les processus symboliques et pathologiques, 3) les rêves, 4) les états hypnoïdes, 5) les rêveries hypnagogiques et la créativité artistique avec une emphase sur l'imagerie visuelle, 6) la condensation métaphorique en science, littérature, dans la symbolique mathématique et langagière, ainsi que 7) la communication logique et chronologique des pensées et expériences conscientes et téléologiques¹²². Chacun de ces états préconscients concerne donc un état plus ou moins avancé de maturation symbolique. Plus l'activité préconsciente s'approche du pôle inconscient, plus elle profite de cette capacité synchrétique de condensation sur plusieurs plans, comme on peut le voir dans le tableau présenté par Kubie :

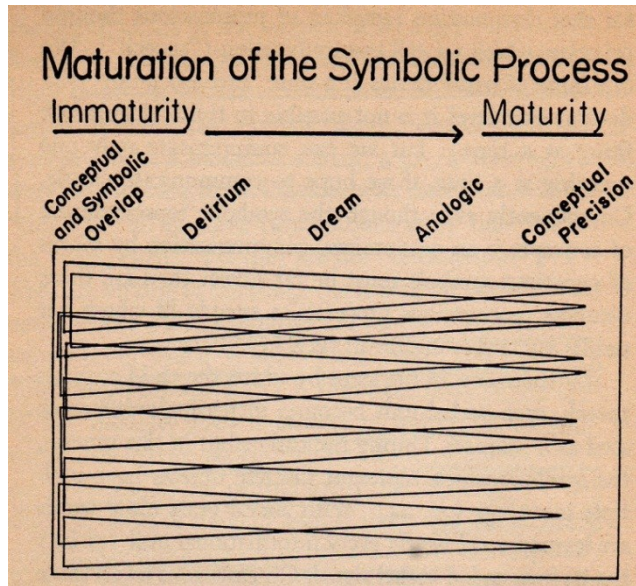
Dans ce tableau (figure 2, page suivante) figurent plusieurs triangles isocèles se chevauchant verticalement dont la base se trouve à gauche et le sommet à droite. Ces triangles, dont le nombre ici est contingent, représentent autant de *data* symboliques, ce que nous appellerions des « noyaux associationnels »¹²³, dont la progression se mesure chez Kubie en termes de « maturation ». Cette maturation consiste en une progression observée sur l'axe des x qui désigne le passage d'un état symbolique moins condensé à un autre plus

¹²¹ Dilthey est probablement celui qui s'est le plus approché d'une « phénoménologie de la création poétique ». Dans ses essais d'esthétique, il a esquissé de nombreuses hypothèses sur la nature du travail du poète ainsi que sur les « mécanismes » psychoaffectifs qui sont en jeu dans la création littéraire et artistique en général. Il semble qu'il se soit également approché de très près d'une « physiologie » de la création, détaillant parfois ce qui se passait au niveau endoceptif, c'est-à-dire dans les sensations et mouvements organiques intrinsèques. Toutefois, Dilthey n'avait pas encore une conception du préconscient tel que pouvait l'avoir par exemple Freud ou Kubie. *cf.* Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques*, p.57-105.

¹²² *cf.* Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*.

¹²³ *cf.* p.41 de la thèse.

condensé (ce que les philosophes modernes appelaient le « compas » versus la « précision » de l'imagination).



2. Gradation des différents processus symboliques chez Lawrence Kubie (1970)

Sur l'axe des y, le chevauchement indique que ces *data* se confondent dans leurs couches de signification et désignent ainsi les états les plus « immatures » ou condensés de ce processus, notamment ceux qui affichent, à la base des triangles, un « conceptual and symbolic overlap ». Ces états, proches du délire et de l'hallucination, offrent un degré très élevé de ce qu'Ehrenzweig appellerait le « scanning inconscient », mais manquent cette capacité de structure et de conscience que requiert la créativité artistique. Celle-ci se situe, dans le tableau précédent, entre les processus oniriques (associés au rêve) et analogiques (associés à la métaphore et à l'allégorie).

La phase d'incubation interviendrait au sein du processus de créativité précisément de cette façon dont procède le préconscient lors de tels états hypnagogiques. Ces états sont tous dits « hypnagogiques » puisqu'à leur manière ils tirent profit des fonctions symboliques de l'esprit qui sont plus efficaces à l'entrée et à la sortie du sommeil. Cela a d'ailleurs fait dire à certains psychanalystes comme Ehrenzweig que « l'art est un rêve, rêvé par l'artiste, que nous, spectateurs bien éveillés, ne pouvons jamais voir dans sa

véritable structure »¹²⁴. Cela ne va pas sans rappeler Dilthey qui a porté dans sa théorie une grande attention au « rêve, ce poète caché en nous »¹²⁵.

Les fonctions préconscientes de l'incubation, tel que le fait remarquer Lawrence Kubie, rendent conjointement possible, comme le dirait Adorno¹²⁶, le « miracle de l'art », c'est-à-dire la cristallisation de toute la complexité subjective en une forme objective singulière :

In the adult who is not hamstrung by conscious or unconscious fear and guilt, preconscious processes make free use of analogy and allegory, superimposing dissimilar ingredients into new perceptual and conceptual patterns, thus reshuffling experience to achieve that fantastic degree of condensation without which creativity in any field of activity would be impossible. In the preconscious use of imagery and allegory many experiences are condensed into a single hieroglyph, which expresses in one symbol far more than one can say slowly and precisely, word by word, on the fully conscious level. This is why preconscious mentation is the Seven-league Boot of intuitive creative function. This is how and why preconscious condensation are used in poetry, humor, the dream, and the symptom¹²⁷.

Même dans le cas de la science, la résolution du problème dépend beaucoup plus des capacités synchrétiques de l'esprit que de toute autre disposition analytique ou même de la chance : « [What] appears to be chance is in fact an observation impregnated with previous preconscious experiences. The making of the observation is in itself a part of the preconscious process »¹²⁸.

Dans tous les cas, le préconscient joue pour la phase d'incubation un rôle magistral : d'une part, il pourvoit à la production d'un flux inexorable de nouvelles associations

¹²⁴ Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.116. Il s'agit d'une pensée que partageait également Schleiermacher dans sa philosophie de l'esprit.

¹²⁵ *Confirmations apportées par les témoignages des poètes sur eux-mêmes* dans Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques*, p.108.

¹²⁶ Chez Adorno toutefois, la subjectivité n'est pas celle de l'individu et de son préconscient, mais bien une subjectivité sociale. Adorno connaissait les théories freudiennes et critiquait, dans la lignée de Croce, ce qu'il appelait les positions esthétiques de la psychanalyse qui limitait la production d'art au « travail du rêve ». cf. Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1995, p.24-25.

¹²⁷ Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*, p.34-35.

¹²⁸ Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, p.296. Il s'agit d'une pensée qui se trouve également chez Hadamard. cf. Hadamard, *The mathematician's mind*, p.19.

d'idées fondées sur la recombinaison d'anciennes données et d'autre part, il assure cette influence sélective dans l'ensemble du processus créatif qui peut se constater autant dans les produits des arts que des sciences. Toutefois, cette double tâche ne peut s'effectuer qu'à la condition que l'esprit se soit préalablement libéré des refoulements de toute sorte qui constituent l'inconscient :

However they arise, preconscious processes can have the highest degree of freedom in allegory and in figurative imagination which is attainable by any psychological process. The contribution of preconscious processes to creativity depends upon their freedom in gathering, assembling, comparing, and reshuffling of ideas. Indeed the special creative virtue of this continuous play of preconscious processes, lies in the fact that it is the preconscious type of symbolic function which frees our psychic apparatus (and more specifically our symbolic processes) from rigidity¹²⁹.

C'est pourquoi sont souvent rappelés, par exemple chez Ehrenzweig, Anzieu, Maslow et Rogers¹³⁰, les dangers d'angoisses aiguës et de culpabilités qui accompagnent ce moment crucial de la maturation intérieure des associations symboliques. C'est un des stades, avec la concrétisation, où l'agent créatif doit développer des aptitudes de persévérance et de patience. Il doit affronter avec courage les vicissitudes de la créativité solitaire de même que ces (parfois longues) périodes de gestation intérieure que nous avons cru utile de résumer sous le terme d'« incubation ». Dans tous les cas, et même ceux plus ludiques de l'enfant ou du simple amateur, il est depuis longtemps reconnu que le repos de l'esprit est une vertu, voire une condition, pour la créativité :

Les grandes performances du génie, aussi bien que la maîtrise d'elle-même d'une âme forte, ont ici leur fondement; justement, quand, après une excitation longue et profonde de tout cet ensemble au cours d'un travail acharné, le cerveau a pris du repos, des combinaisons créatrices jaillissent soudain des profondeurs de cet ensemble acquis¹³¹.

¹²⁹ Kubie, *Neurotic distortion of the creative process*, p.37-38.

¹³⁰ Son concept d'«*extensionality*» désigne l'absence de rigidité à la fois conceptuelle et psychologique (mécanismes de défense). cf. C. R. Rogers, "Toward a theory of creativity", *ETC. A review of General Semantics*, 11, (1954).

¹³¹ *Essai d'une explication psychologique de la création poétique* dans Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques*, p.97. Cette connaissance peut en retour également profiter à la créativité, comme le témoignait déjà Leonardo de Vinci : « I myself have proved it to be of no small use, when in bed in the dark, to recall in fancy the

Graham Wallas était lui-même fort bien au courant que la créativité dépendait d'un état plus stable des fonctions cérébrales et qu'elle était impossible dans un contexte de stress, de peur ou de préoccupation intenses:

Voluntary abstention from conscious thought on any particular problem may, itself, take two forms: the period of abstention may be spent either in conscious mental work on other problems, or in a relaxation from all conscious mental work¹³².

À cette étape, l'agent créateur doit donc forcément être prêt à abandonner ses attentes et ses prévisions, telles qu'elles apparaissent dans l'étape de préhension, afin de laisser place aux associations libres de l'esprit. S'il vit cette phase jusqu'au bout, il deviendra, comme dans le mot de Rank, un « Erzeuger »¹³³ au sens d'un « engendreur » qui aura su profiter de cette « incubation » pour laisser éclore et exprimer une parcelle cristallisée de sa propre expérience.

Dans notre modélisation, nous avons positionné l'étape d'incubation en deuxième place, c'est-à-dire dans la partie du haut, puisqu'elle suit la préhension, mais précède, et conditionne, la phase d'illumination qui la suit. Nous désignons par le terme d'« idéation » le mouvement allant de l'incubation à l'illumination. Il s'agit d'une traduction assez fidèle du terme « *mentation* » suggéré par Kris et Kubie et visant globalement la recherche et l'obtention de l'idée adéquate. Idéation désigne donc un mouvement proprement « imaginaire » qui accompagne la progression entre l'incubation, la résurgence et l'intimation qui doit suivre. Il est généralement assez difficile de le retracer dans le cours du processus créatif puisqu'il peut survenir à tout moment « extra-créatif » (c'est-à-dire en dehors des moments de création), voire même durant la nuit.

external details of forms previously studied, or other noteworthy things conceived by subtle speculation; and this is certainly an admirable exercise, and useful for impressing things on the memory », in Da Vinci, *The notebooks of leonardo da vinci*, p.249.

¹³² Wallas, *The art of thought*, p.86. cf. également la *rest-hypothesis* et la *forgetting-hypothesis* chez Hadamard, *The mathematician's mind*, p.33-38. Les articles de Singer (2009), Koonios (2008) ainsi que Smallwood & Schooler (2006) en psychologie contemporaine sont également à consulter.

¹³³ “Begetter” dans la traduction anglaise. Cf. Rank, *Art and artist : Creative urge and personality development*, p.20.

d) Illumination

Alors que l'incubation fait intervenir un travail des fonctions préconscientes qui peut sembler passif, l'illumination, à l'inverse, apparaît à l'agent créatif comme un évènement fulgurant arborant la guise d'une révélation subite qui survient comme « de l'extérieur ». Cette phase, probablement la plus reconnue de toutes, provient du fameux état d'« inspiration » décrit dans les traités antiques sur la musique et la poésie (notamment ceux de tradition pythagoricienne) et propagé à l'époque néo-classique et romantique sous l'énigmatique figure du génie. Cette réputation, pour être désormais bien ancrée dans les mœurs de notre époque, n'en est pas moins tendancieuse et se fonde à même une mécompréhension des forces psychiques de l'individu et de son processus créatif. Effectivement, ce serait une erreur que de considérer cette phase d'illumination autrement que comme le résultat, ou du moins la conséquence, des phases antérieures de préparation et, surtout, d'incubation, tel que le suggère également Catharine Patrick :

The stage of illumination [...] would be the period at which the general shapes of the objects were first sketched. For both groups we find that the general shapes of three-fourths of the objects were first sketched in the second and third quarters, with more in the second. This bears out the statement that illumination or formulation of thought follows preparation and incubation¹³⁴.

L'interprétation mystique de la « révélation » des muses a laissé dans l'imaginaire collectif l'idée que l'inspiration est, comme son nom l'indique, une force issue du dehors que l'inspiré n'aurait qu'à saisir au vol. Les études contemporaines, bien qu'elles conservent encore à juste titre dans leur représentation ce caractère d'un *carpe diem*, ont toutefois progressivement délaissé ce mythe pour une compréhension plus réaliste de l'inspiration comme d'un phénomène « intérieur », c'est-à-dire intrinsèque à l'esprit. Comme l'évoque Graham Wallas, qui fut un des premiers à suggérer le terme

¹³⁴ Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.76.

d'illumination, cet instant de la découverte de l'idée dépend des succès et des insuccès de l'incubation :

If we so define the Illumination stage as to restrict it to this instantaneous "flash," it is obvious that we cannot influence it by a direct effort of will; because we can only bring our will to bear upon psychological events which last for an appreciable time. On the other hand, the final "flash," or "click" [...] is the culmination of a successful train of association, which may have lasted for an appreciable time, and which has probably been preceded by a series of tentative and unsuccessful trains. The series of unsuccessful trains of association may last for periods varying from a few seconds to several hours¹³⁵.

Cela dit, il demeure que ce que nous appelons illumination est une phase cruciale pour le processus créatif global puisqu'elle consiste précisément en l'apparition de l'association d'idées qui entre en adéquation avec les attentes et les expériences de l'artiste. Il sera explicité au troisième chapitre la manière dont cette association se révèle être profitable et « adéquate » pour lui. Nous pouvons tout de même à ce stade-ci de la recherche expliciter comment surgit cette nouvelle association de même que ses manifestations psycho-phénoménologiques les plus communément observables.

L'illumination se divise, dans notre compréhension du processus créatif générique, en deux sous-étapes dont la limite chronologique et phénoménologique est poreuse et ne se laisse pas facilement identifier. La première de ces étapes est celle que nous appelons « résurgence » et se présente en aboutissement de l'incubation. Il s'agit de l'étape où le noyau associationnel adéquat se dégage peu à peu des idées superflues et gagne en clarté et en concision. La deuxième étape, désignée par le terme « révélation »¹³⁶, est celle plus

¹³⁵ Wallas, *The art of thought*, p.93-94. Encore une fois nous nous accordons avec Wallas pour le nom de cette phase qui semble tout à fait reproduire cet « éclair » de génie, ce « jaillissement » imprévu de l'idée pourtant recherchée.

¹³⁶ Nous accordons à ce terme la signification que lui confère Friedrich Nietzsche dans *Ecce Homo*, se référant aux origines de la rédaction de *Also Sprach Zarathustra* : « Something profoundly convulsive and disturbing suddenly becomes visible and audible with indescribable definiteness and exactness. One hears – one does not seek; one takes – one does not ask who gives; a thought flashes out like lightning, inevitably without hesitation [...] » cité dans Ghiselin ed., *The creative process*, p.209. Nous ne voyons par ailleurs aucun inconvénient à ce que cette définition s'applique, entre autres, au contexte religieux et mythologique (qu'il charge déjà, sur le plan historique, d'une lourde signification). La révélation est un équivalent du terme

connue de l'« eureka », du déclic ou encore de l'éclair de génie. Il s'agit du moment fatidique où l'agent reconnaît que cette idée est celle qu'il cherchait, celle dont il avait besoin.

d.1) Résurgence

Ce que nous appelons résurgence est une phase subsidiaire de l'illumination qui clôt la phase d'incubation réussie et amorce celle de la révélation. Cette phase subsidiaire ne possède pas vraiment de nom dans la littérature scientifique, mais remonte dans ses premières manifestations à William James et sa description d'un « trou de conscience » qui présente un fort sentiment de « proximité » :

The state of our consciousness is peculiar. There is a gap therein; but no mere gap. It is a gap that is intensely active. A sort of wraith of the name is in it, beckoning us in a given direction, making us at moments tingle with the sense of our closeness and then letting us sink back without the longed-for term. If wrong names are proposed to us, this singularly definite gap acts immediately so as to negate them. They do not fit the mould. And the gap of one word does not feel like the gap of another, all empty of content as both might seem necessarily to be when described as gaps¹³⁷.

Les travaux de James en ce domaine ont été fortement relancés par Graham Wallas qui annonce, dans son *Art of Thought*, le phénomène de « dépersonnalisation », décrit comme étant le sentiment prononcé et soudain de se constater parler ou penser¹³⁸. Cette expérience singulière a été fortement étudiée par la psychanalyse, mais plus spécifiquement à partir d'Ernst Kris qui en a fait un trait caractéristique des « idéations » créatives :

One type is characterized by the feeling of being driven, the experience of rapture, and the conviction that an outside agent acts through the creator [...].The first has many features in common with regressive processes: Impulses and drives, otherwise hidden, emerge. The subjective experience is that of a flow of thought and images driving toward expression.¹³⁹

anglais *intimation* suggéré initialement par Graham Wallas dans son *The Art of Thought* (désignant également chez lui une phase subsidiaire).

¹³⁷ William James, *The principles of psychology*, New York, Holt, 1890, p.251.

¹³⁸ cf. Wallas, *The art of thought*, p.97-107.

¹³⁹ Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, p.59.

Ces « raptures » ou « extases »¹⁴⁰, malgré la grande variabilité de leur manifestation, présentent tout de même un indice très fort de la créativité sur tous les plans. L'agent a alors l'impression de se dédoubler et d'être témoin de l'idée qui se forme en lui. Que ce soit dans le soliloque de ses propres pensées ou encore dans le cours d'une conversation avec autrui, il sera amené, à un certain point de son processus créatif, à reconnaître d'un œil « extérieur » l'idée féconde qui lui échappait jusqu'alors. Il faut admettre que la résurgence ne semble pas se manifester pour les idées médiocres ou insatisfaisantes¹⁴¹, qui mènent alors à un cul-de-sac créatif, mais seulement pour celles qui sont adéquates. Le phénomène de dépersonnalisation se manifeste donc uniquement lorsque l'agent est sur le seuil de la révélation et lorsque l'incubation a réussi. Plusieurs psychanalystes ont d'ailleurs rapproché, même jusqu'à l'identifier, la dépersonnalisation du phénomène de régression de l'égo, décrit en troisième section de ce chapitre. L'un et l'autre possèdent effectivement de nombreuses affinités dignes de mention :

These highly complex processes may be described as phenomena of regression. In clinical cases this regression is likely to lead to a withdrawal of ego control from many of the higher mental activities. As an example we have mentioned that the coordination of motor activities is frequently affected. To add another most characteristic feature, in states of inspiration speech becomes automatic. It is not the subject who speaks but a voice from out of him. The pronouncements of this voice from him are unknown before the state of inspiration has arisen. It is the voice of his unconscious, he communicates it to others, and he himself becomes part of the public¹⁴².

Nous croyons toutefois que ce que nous appelons dépersonnalisation, à l'opposé de la régression, constitue un retour de l'inconscient vers la conscience. La résurgence opère

¹⁴⁰ Non pas au sens sexuel, mystique ou religieux mais plutôt « existentiel ». Il y aurait peut-être plusieurs parallèles à faire avec la conception existentialiste de l'extase schellingienne comme *être-posé-hors-de-soi*. Cf. Pascal David, *Le vocabulaire de schelling*, Paris, Ellipses, 2001.

¹⁴¹ Évidemment, une idée peut se révéler, en bout de piste, comme étant médiocre ou insatisfaisante, mais l'important est qu'elle soit généralement reconnue comme adéquate au moment où le phénomène de dépersonnalisation se produit.

¹⁴² Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, p.292-293.

d'ailleurs, comme son nom¹⁴³ le suggère, un mouvement qui part des profondeurs de l'inconscient pour émerger dans la lumière de la réalité consciente. « Résurgence » renvoie métaphoriquement à l'iceberg qui est en voie de ressortir de l'eau, mais qui ne l'est pas complètement. Didier Anzieu, dans sa propre description du processus créatif, a noté, pour la première étape, que ce « dédoublement » est ce qui départage le sain d'esprit du malade mental :

La double capacité du Moi de tolérer l'angoisse face à un moment qui peut donc être de nature psychotique et de préserver, pendant et aussitôt après la dissociation-régression, un dédoublement vigilant et auto-observateur, spécifie le créateur, en le distinguant du malade mental, à qui fait défaut au moins la première capacité, et en le distinguant de l'homme ordinaire, exposé comme tout le monde à des expériences momentanément dissociatives et régressives, mais qui, dépourvu de la seconde capacité, ne les exploite pas¹⁴⁴.

Une autre interprétation fort intéressante de ce moment névralgique au sein du processus créatif a été suggérée de la psychologie cognitive sous l'appellation de « Tip-of-the-Tongue states »¹⁴⁵. Il s'agit d'un phénomène bien connu en métacognition¹⁴⁶, en heuristique,¹⁴⁷ mais également dans le domaine des résolutions de problème¹⁴⁸ et qui se présente souvent sous la forme d'une situation où celui qui tente de se souvenir d'un mot n'y réussit qu'à moitié :

¹⁴³ Nous croyons que ce terme exprime, mieux que tout autre, cet aspect de « remontée » de la conscience sur l'horizon de l'incubation. Comme si, après avoir descendu dans les « profondeurs » du préconscient, l'esprit « remontait » dans le conscient avec un bagage d'idées nouvelles et riches.

¹⁴⁴ Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p.95-96.

¹⁴⁵ Nous emploierons désormais l'abréviation « ToTs » pour désigner ce ou ces état(s) bien particulier(s), que ce soit au singulier ou au pluriel. Le « s » de l'acronyme ToTs ne désigne pas la forme plurielle, mais bien plutôt l'abréviation « state » pour désigner les « Tip-of-the-Tongue states », puisqu'il s'agit toujours d'états neurolinguistiques.

¹⁴⁶ cf. R. A. Bjork, "Memory and metamemory considerations in the training of human beings", dans *Metacognition: Knowing about knowing*, ed. J. Metcalfe & A. P. Shimamura, Cambridge, MA, MIT Press, 1994. La métacognition est une sous-discipline de la psychologie cognitive qui vise à l'analyse et la mise à profit des procédés cognitifs en jeu dans les processus d'apprentissage.

¹⁴⁷ cf. J. Metcalfe, B.L. Schwartz et S.G. Joaquim, "The cue familiarity heuristic in metacognition", *Journal of experimental psychology: learning, memory, & cognition*, 19, (1993).

¹⁴⁸ cf. I. Yaniv et D. E. Meyer, "Activation and metacognition of inaccessible stored information: Potential bases for incubation effects in problem solving", *op.cit.*, 13, (1987).

Most people report experiencing a tip-of-the-tongue state (TOT) on a common basis (A. S. Brown, 1991; Reason & Lucas, 1984). To the rememberer, a TOT is a strong feeling that a particular target word can be retrieved, sooner or later. Researchers have used the term TOT in two senses. The first is that a TOT is the feeling that we know a particular target word and the feeling that the retrieval of that target is imminent. This is the sense in which we use the term in this paper. On the other hand, some research has defined TOTs as the state of having partial knowledge about an item for which we are experiencing a feeling of knowing (see Schwartz, 1999; Vigliocco, Antonini, & Garrett, 1997)¹⁴⁹.

Trois caractéristiques sont requises pour que l'on puisse parler de ToTs : 1) que ces états soient involontaires (ils se distinguent alors du simple « sentiment de connaître » (*feeling of knowing*), 2) qu'ils évoquent une vive réaction émotive et 3) qu'ils se définissent par l'éminence de la résolution, c'est-à-dire de se sentir être près de la solution. Ces trois caractéristiques coïncident avec les manifestations les plus classiques du phénomène de dépersonnalisation évoqué plus haut. Évidemment, étant donné leur nature psycholinguistique, il peut sembler difficile à première vue d'intégrer ces recherches dans le contexte des études sur la créativité. Toutefois, rien ne nous empêche de le faire, à condition que nous tenions compte des points de rupture qui séparent les deux approches. Il semble tout d'abord que l'application métacognitive des ToTs concerne exclusivement des problèmes de mémoire. Cela n'est pas un hasard puisque c'est à cette catégorie précise de problème que voulait répondre ce genre d'étude, c'est-à-dire la possibilité de prédiction d'identification phonologique (appelées *retrieval*) réussie sur la base de ces états du bout de la langue. Autrement dit, les recherches sur les ToTs ont été menées par des scientifiques qui avaient l'espoir de pouvoir tisser certaines corrélations entre les ToTs et la capacité d'identification des *data* emmagasinés dans la mémoire. C'est d'ailleurs ce qui a mené de tels chercheurs à considérer les ToTs comme des échecs imputables en quelque sorte à la cognition qui ne réussit pas à identifier la « cible » en l'esprit. Il s'agit d'une définition qui est demeurée longtemps opérante et que Schwartz désigne comme une « perspective à la troisième personne »:

¹⁴⁹ Bennett L. Schwartz *et al.*, "The phenomenology of real and illusory tip-of-the-tongue states", *Memory & Cognition*, 28, no.1, (2000), p.18.

The term TOT has been used in two different contexts, which I label first-person and third-person accounts of TOTs. The first-person, or introspectionist, approach views TOTs as the feeling of temporary inaccessibility, rather than the objective state of temporary inaccessibility (Smith, 1994). That is, TOTs are phenomenological experiences. People, when in a TOT, feel like they know the target word and will remember it eventually. The word, however, remains inaccessible. The first-person perspective is more consistent with Tulving's challenge to the doctrine of concordance because it emphasizes the phenomenology. The third-person perspective, by contrast, defines TOTs as instances of word-retrieval failures combined with partial accessibility (Kohn et al., 1987). That is, a TOT describes the contents of memory when a known word is not recalled; the feeling of knowing is not required¹⁵⁰.

Cependant, plusieurs recherches récentes ont contribué à réfuter la validité de ce genre de définitions, admettant que la phénoménologie des ToTs faisait intervenir des mécanismes qui sont souvent, mais pas toujours identiques à ceux décrits par l'étiologie des ToTs, elle-même établie dans les travaux sur la métacognition. Cette fausse corrélation, associée dans l'article précité à la « third-person perspective », en est venue par être désignée par la « doctrine des concordances » :

In Tulving's view, cognitive psychology's concern with the mental computation, or cognitive processes, is not to be confused with the study of phenomenological experience. For example, the cognitive process of "retrieval" is not the same as the experience of "recollection" (Tulving, 1989). For successful recall to occur, the retrieval process combines a cue in the environment with an existing memory trace and elicits a particular response (see Tulving, 1983). The cognitive process of retrieval results in mental activity, which may lead to a behavior, such as articulating the target word. However, this retrieval process may not be accompanied by a feeling that recollection from memory has occurred. Words, for example, are retrieved from memory constantly during speech without experiencing recollection. Experienced recollection, or "mental time travel," occurs only in certain retrieval situations involving episodic memory. Mental time travel is the purely subjective experience that accompanies remembering that gives us the feeling of pastness. Moreover, other nonretrieval factors appear to affect our feelings of pastness (Jacoby, Kelley, & Dywan, 1989). For these

¹⁵⁰ Bennett L. Schwartz, "Sparkling at the end of the tongue: The etiology of tip-of-the-tongue phenomenology", *Psychonomic Bulletin & Review*, 6, no.3, (1999), p.381.

reasons, Tulving argued that the doctrine of concordance should no longer be accepted¹⁵¹.

Cette découverte de Schwartz nous porte à croire que les ToTs ne devraient pas se limiter à un simple phénomène psycholinguistique, tel que la métacognition l'entendait jusqu'à récemment, mais à une expérience plus complexe, du genre de celle que mentionnait William James d'un « saut » dans la conscience qui titille notre sentiment de proximité. Cela nous conduit directement à l'expérience de dépersonnalisation qui offre, dans la phase de résurgence que nous proposons, une opportunité semblable où l'agent se trouve, un peu comme dans la perspective « introspectionniste » décrite précédemment par Schwartz, dans un état émotionnel fort où la donnée recherchée est temporairement inaccessible à la conscience. L'association d'esprit se trouve en quelque sorte dans la phase de résurgence, « sur le bout de la langue ». Dans le cas qui nous intéresse, la cible est cependant beaucoup plus complexe qu'un simple mot composé de syllabes et désignant un concept dans la mémoire à long terme. Dans le processus créatif, la résurgence fait intervenir une idée composite qui vise la condensation symbolique de plusieurs types de vécus intentionnels, tels que décrits à la deuxième section de ce chapitre. Également, la nature du processus de *retrieval* est beaucoup plus complexe puisque l'idée composite qui fait état de cible, dans bien des cas, n'était pas connue auparavant. Néanmoins, il demeure que les études sur la créativité¹⁵² peuvent bénéficier des découvertes sur les *tip-of-the-Tongue states* si l'on tient compte que la résurgence fait effectivement intervenir un ToTs qui peut, en tant que telle, se désigner comme étant l'inaccessibilité temporaire des résultats de l'incubation qui ne sera résolue qu'en révélation. Ainsi, à défaut de pouvoir profiter de l'étiologie de ToTs, nous pouvons à tout le moins profiter de sa phénoménologie.

¹⁵¹ Ibid., p.380.

¹⁵² Il ne semble pas y avoir de cas actuels de ce genre d'influence, mais certaines théories en psychologie cognitive se prêtent d'ores et déjà à ce genre de parallèle. cf. Langley & Randolph dans Sternberg ed., *The nature of creativity*.

d.2) Révélation

Le terme « révélation » désigne, dans notre description du processus générique de créativité, la phase subsidiaire centrale de la grande phase d'illumination. Il se présente comme substitut au terme anglais d'*intimation* reconnu de la psychologie puisqu'il a été formulé pour la première fois par Graham Wallas et repris sans cesse par après pour désigner ce moment fatidique où l'association d'idées tant recherchée remonte finalement à la surface du préconscient, c'est-à-dire en pleine lumière de la conscience :

I find it convenient to use the term "Intimation" for that moment in the Illumination stage when our fringe-consciousness of an association-train is in the state of rising consciousness which indicates that the fully conscious flash of success is coming¹⁵³.

Malheureusement, et contrairement à ce qu'indique le grand nombre de recherches effectuées depuis des décennies sur le sujet (si ce n'est pas des siècles), rien de très précis n'est encore connu de la nature de cette phase et des dynamismes qui y sont impliqués. C'est *grosso modo* sur la base de métaphores et d'analogies que notre connaissance en cette matière s'est constituée. Nous mentionnons ici les plus communes.

Pour John Dewey, ce qu'il appelle l'inspiration constitue le fondement de l'expression et se comprend par le recours à la métaphore langagière du « feu » :

Inflamed inner material must find objective fuel upon which to feed. Through the interaction of the fuel with material already afire the refined and formed product comes into existence. The act of expression is not something which supervenes upon an inspiration already complete. It is the carrying forward to completion of an inspiration by means of the objective material of perception and imagery¹⁵⁴.

Entre l'incubation (ce qu'il appelle l'inspiration) et la concrétisation (ce qu'il appelle l'expression) se trouve donc un état qui enflamme l'artiste, à tout le moins une portion de lui-même, de son histoire ou de sa personnalité. L'artiste inspiré (nous dirons

¹⁵³ Wallas, *The art of thought*, p.97.

¹⁵⁴ Dewey, *Art as experience*, p.68-69.

« illuminé ») est brûlant de désir de créer et de se réaliser. L'image de la cendre est utilisée quant à elle pour décrire l'expérience créative manquée.

Graham Wallas quant à lui traite d'un « click feeling » qui fait référence à ce terme de *slang* anglo-saxon du temps de la guerre qui était alors utilisé pour désigner que l'opération manuelle avait réussi et que le résultat attendu s'était produit. Gosselin évoque de façon similaire un « dé clic » qui s'effectue en l'esprit et qui indique que l'idée qui a été trouvée est la bonne. Le cri d'Archimède « Eureka! » (ou *eureka feeling*) est également employé à de nombreuses reprises, notamment chez Graham Wallas, Carl R. Rogers, Arthur Koestler, Paul D. MacLean¹⁵⁵ et Pierre Gosselin pour exprimer la soudaineté avec laquelle se révèle souvent l'idée attendue. Cette image contribue d'ailleurs à expliquer la nature paradoxale de l'étape d'illumination qui veut que, bien qu'elle soit recherchée et désirée, la « bonne » idée se présente toujours de manière inattendue par son acquéreur :

Tout artiste qui travaille selon ce qu'on est convenu de nommer l'intuition sait avec quelle soudaineté, et d'une manière tout à fait inattendue, la forme qu'il a pensée peut lui sembler mauvaise et comment « comme de soi-même » une nouvelle forme correcte vient remplacer la première qu'il a rejetée¹⁵⁶.

Anzieu emploie d'ailleurs la métaphore du « saisissement » pour désigner cette étape, qui occupe, dans sa propre description du processus créatif, la première place. Ce concept contribue également à faire comprendre que la révélation survient presque toujours sans même le consentement ou le désir du saisi:

Le saisissement créateur peut survenir à l'occasion d'une crise personnelle [...]. Cette crise intérieure peut mettre le futur créateur, souvent la nuit, dans un état de transe corporelle, d'angoisse blanche, d'extase quasi hallucinatoire, de lucidité intellectuelle aigüe. Le sujet ne fait qu'en enregistrer le contenu, sans avoir nécessairement cherché à la provoquer. Cette crise peut survenir aussi comme aboutissement d'un intense travail

¹⁵⁵ cf. Paul D. MacLean, *The triune brain in evolution: Role in paleocerebral functions*, Oxford, Blackwell Scientific, 1990.

¹⁵⁶ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denöel, 1954, p.201-202, note 201.

préparatoire (l'incubation, plus fréquente dans la création scientifique), ou comme accomplissement d'un désir de créer jusque-là déçu¹⁵⁷.

L'auteur va très loin dans son explicitation et finit par traiter des symptômes physiologiques du saisissement qui, selon lui, s'expriment le plus souvent par le biais d'une sensation aiguë de froid:

Le terme de saisissement me paraît mieux convenir en raison de sa diversité même de sens. Tantôt il connote une attitude passive (le sujet est saisi, d'une façon brusque et soudaine, par une impression forte, sensation – généralement de froid –, émotion, sentiment, qui envahit l'esprit, et même l'âme, c'est-à-dire le noyau de son être psychique); tantôt il désigne une attitude mentalement active dont le modèle corporel est fourni par la main : *saisi*, et mieux encore *se saisir de*, c'est mettre la main avec détermination, force, rapidité, c'est prendre d'un coup, empoigner, s'emparer; puis, par dérivation du physique au mental, *saisir* s'applique à la conscience qui embrasse, appréhende un objet par la perception ou par le raisonnement¹⁵⁸.

Il nous semble toutefois que la description d'Anzieu, malgré sa contribution intéressante, ne soit pas universellement partagée et que ses démonstrations soient équivoques. Mais ce concept nous rapproche tout de même un peu plus de ce que nous avons identifié par le terme de révélation. La phénoménologie de ce genre de saisissement se présenterait plus probablement tel que le décrivait Jean-Jacques Rousseau, d'une façon quelque peu romanesque, mais tout de même éclatante de vérité, dans une de ses lettres à Malesherbes :

Si jamais quelque chose a ressemblé à une inspiration subite, c'est le mouvement qui se fit en moi à cette lecture; tout à coup je me sens l'esprit ébloui de mille lumières; des foules d'idées vives s'y présentèrent à la fois avec une force et une confusion qui me jeta dans un trouble inexprimable; je sens ma tête prise par un étourdissement semblable à l'ivresse. Une violente palpitation m'opprime, soulève ma poitrine; ne pouvant plus respirer en marchant, je me laisse tomber sous un des arbres de l'avenue, et j'y passe une demi-heure dans une telle agitation qu'en me relevant j'aperçus tout le devant de ma veste mouillé de mes larmes sans avoir senti que j'en répandais. Oh Monsieur si j'avais jamais pu écrire le quart de ce que j'ai vu et senti sous cet arbre, avec quelle clarté j'aurais fait voir toutes les

¹⁵⁷ Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, p.95.

¹⁵⁸ Ibid., p.102.

contradictions du système social, avec quelle force j'aurais exposé tous les abus de nos institutions [...] Tout ce que j'ai pu retenir de ces foules de grandes vérités qui dans un quart d'heure m'illuminèrent sous cet arbre a été bien faiblement épars dans les trois principaux de mes écrits [...] ¹⁵⁹.

Un autre terme utilisé, celui-là, dans les milieux anglo-saxons et qui se rapproche de celui plus connu d'« *insight* », traduction honnête du mot français « illumination », est celui de « *hunch* ». Une description digne d'intérêt nous en est donnée par Walter Bradford Cannon qui utilise lui-même et endosse par ailleurs la notion publiée de son temps chez Platt & Baker (1931) :

They defined the scientific hunch as a “unifying or clarifying idea which springs into consciousness as a solution to a problem in which we are intensely interested” [...] In typical cases a hunch appears after long study and springs into consciousness at a time when the investigator is not working on this problem. It arises from a wide knowledge of facts, but it is essentially a leap of the imagination, for it reaches forth into the range of possibilities. It results from a spontaneous process of creative thought ¹⁶⁰.

Ce témoignage corrobore la vision initiale de Wallas, Kris et Kubie, qui posent chacun respectivement la condition d'une incubation comme préalable. Évidemment, dans le cas de Cannon, ce « *hunch* » apparaît comme une solution apportée à un problème. Nous verrons à l'occasion du troisième chapitre de quelle façon particulière se manifeste la révélation dans le contexte du « problem-solving » et à quel point cette dynamique se distingue de celle qu'on peut trouver en art.

Enfin, une dernière métaphore est celle du « *flash* » qui correspond à la conception francophone de l'« éclair » de génie, et qui rend bien le caractère inopiné de l'acte créatif. Cette métaphore, utilisée largement par les philosophes, mais également par les psychologues comme Ehrenzweig, désigne l'idée d'un moteur de la créativité, ce qui pousse la main de l'artiste et du scientifique, ce qui le conduit à orienter la genèse de l'œuvre. C'est ce qui se profile dans l'analogie de l'étincelle chez Klee :

¹⁵⁹ Nadine Toursel et Jacques Vassevière, *Littérature: Textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2004, p.45.

¹⁶⁰ Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.64.

L'œuvre est au premier chef genèse et son histoire peut se représenter brièvement comme une étincelle mystérieusement jaillie d'on ne sait où qui enflamme l'esprit, actionne la main et, se transmettant comme mouvement à la matière, devient œuvre. Des mots comme « excité », « provoqué » disent tout à ce sujet. La notion de *provocation* désigne la préhistoire de l'Acte créateur [...]¹⁶¹.

Si rien de très précis ne peut être affirmé pour la phase de révélation d'un point de vue générique, c'est-à-dire tout domaine confondu, c'est probablement parce qu'il n'y a que sa phénoménologie qui soit vraiment universelle. La révélation fait intervenir une idée qui surgit inopinément de l'esprit de l'artiste et du scientifique. Or cette idée se présente comme adéquate sur des bases qui sont en réalité fort différentes de l'un à l'autre. Chez le scientifique, cette idée sera dite adéquate en fonction du problème à résoudre, qui lui-même se désigne en fonction d'une « histoire » de la science, de ses problèmes et de ses solutions. Quant à l'art, c'est sur le socle d'une nécessité intérieure que s'établit le ravissement, comme le propose Pierre Gosselin à la lecture de Valéry dans sa description de la révélation artistique:

La phase d'ouverture se caractérise par la réceptivité et par une certaine passivité. La personne inspirée éprouve le sentiment de recevoir d'ailleurs l'idée qui lui vient : en même temps, elle a l'impression de n'avoir aucun contrôle sur ce qui la ravit, au sens propre, à l'ordinaire quotidien pour la faire entrer dans un état de correspondance spéciale avec quelque chose du monde extérieur. Tous les individus peuvent connaître de ces moments particuliers permettant de vivre un certain « état de grâce » (Milner, 1957). Un type d'état que Valéry (1941) appelle « état chantant » (p.305). Nous n'exerçons aucun contrôle direct sur ce type d'évènements. Ils sont imprévisibles et surviennent de façon fortuite : le seul pouvoir dont nous disposons à leur égard se résume à décider de nous ouvrir ou de nous fermer à leur venue¹⁶².

Nous anticipons ici le troisième chapitre qui se consacrera en partie à une telle comparaison. Dans tous les cas, il semble bien que nous ne puissions aller bien loin dans

¹⁶¹ Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.59.

¹⁶² Pierre Gosselin *et al.*, "Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique", *Revue des sciences de l'éducation*, XXIV, no.3, (1998), p.650.

cette description de l'étape de révélation sans en venir également à traiter des spécificités institutionnelles du processus créatif.

Dans notre modélisation, nous avons positionné l'étape d'illumination en troisième (c'est-à-dire à la droite) puisqu'elle dépend de la phase d'incubation et enclenche, comme nous le constatons chez Gosselin et Anzieu, la phase de concrétisation. La résurgence peut se répéter à plusieurs occasions, mais doit toujours suivre une incubation réussie. Dans le cas contraire, un cul-de-sac prévient la manifestation de l'idée. La révélation peut elle-même se répéter à plusieurs occasions et rien ne l'empêche d'entamer le processus créatif. Cela n'est toutefois pas possible pour la résurgence.

Le mouvement allant de l'illumination à la concrétisation est appelé l'élaboration puisque c'est à partir des idées recueillies en phase d'illumination que l'œuvre peut se constituer. Cela suppose que l'action posée par un artiste est généralement motivée par une certaine idée de l'œuvre. D'où cette recherche de certains artistes d'une « vision » artistique. Mais cela ne veut absolument pas dire que chacune de ces idées révélées est le fruit d'une longue incubation. Le mouvement d'élaboration peut même se fonder sur des idées très simples en apparence qui, au fur et à mesure du processus, se préciseront et gagneront en profondeur.

e) Concrétisation

Pendant longtemps, l'histoire a relégué l'étape de concrétisation¹⁶³ au statut de banale application de talent par le biais de la technique. Dans le domaine de l'art, cette conception a de bonne heure été encouragée par la théorie pythagoricienne des nombres qui affirmait que, si le compositeur ne faisait qu'écouter les muses, l'interprète, quant à lui,

¹⁶³ Nous donnons le nom de « concrétisation » à cette quatrième phase du processus créatif générique (en bas dans notre modélisation) puisque selon nous ce terme désigne mieux que tout autre cette action de rendre concret, tangible, faire apparaître un résultat, un produit.

avait une tâche tout aussi « barbare », celle de frapper sur la matière¹⁶⁴. Seul le philosophe était musicien puisqu'il savait identifier et prévoir les effets de la musique sur l'auditeur. Il est intéressant de remarquer à ce sujet que les théories médiévales de l'art ont longtemps confondu, sous l'influence des théories platoniciennes et aristotéliennes, les produits de l'Art avec ceux de l'artisanat¹⁶⁵. Plus tard, dès l'occasion du renouveau artistique qui annonçait la Renaissance italienne, avec Cimabue et Giotto, et jusqu'au romantisme, la nébuleuse conception du génie n'avait pas rendu plus compréhensible les dynamismes en jeu dans cette phase où l'artiste pose les gestes de son métier et réalise son œuvre de manière concrète. Cette réalisation, qui paraissait fort évidente, voire aisée¹⁶⁶, du point de vue du spectateur néophyte, avait fini par acquérir chez lui, et dans la culture en général, comme une aura de dérisoire simplicité qui contribua au décalage, ayant sans cesse crû depuis, entre les attitudes et exigences parfois extrêmes des artistes et les attentes de leurs mécènes¹⁶⁷. Aujourd'hui, nous savons, avec les études scientifiques sur l'art, le discours vulgarisateur des poètes, des littéraires et des artistes en général, de même qu'avec la naissance de certaines méthodologies de recherche dans les départements d'art plastique, visuel et de la scène que la réalité offre une mesure quelque peu différente.

¹⁶⁴ cf. Elie Bergougnan, *Hésiode et les poètes élégiaques et moralistes de la grèce*, Paris, Garnier, 1940. également, Burnet, *Early greek philosophy*.

¹⁶⁵ L'art était alors considéré comme un simple travail manuel plus « bas » que le travail des poètes, lesquels s'en remettaient supposément aux muses. cf. Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1987. Edgar DeBruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975. Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794), Paris, Aubier, 1992. Il va sans dire que depuis la Renaissance italienne les artistes ont eu sans cesse à désamorcer cette croyance bien ancrée, notamment, à l'endroit de la peinture et de la sculpture. À ce sujet, s'avère intéressant la section sur la philosophie et l'histoire de l'art dans Da Vinci, *The notebooks of leonardo da vinci*.

¹⁶⁶ « [L]'artiste n'est pour l'ordinaire qu'un habile ouvrier qui par son travail sait transformer des objets communs, en objets de l'art. Ainsi la belle exécution est ce qu'on exige principalement de lui. Elle n'est cependant pas toujours également nécessaire ». Johann Georg Sulzer, "Articles traduits tirés de l'allgemeine theorie der schönen kunste", in *Suppléments à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. Charles Joseph Panckoucke (Paris: André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1776-80), p.910.

¹⁶⁷ Giorgio Vasari rapporte entre autres deux cas flagrants, celui de Léonard de Vinci, qui se faisait reprocher ses « rêveries » quotidiennes, de même que les difficultés de Michel-Ange Buonarroti éprouvées lors des réalisations du tombeau de Jules II ainsi que de la fresque de la chapelle Sixtine. Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*.

Dans le cas de la science, la question de la réalisation d'une œuvre est encore plus litigieuse puisqu'elle doit rivaliser avec le préjugé qui veut que la méthode scientifique procède toujours de façon cartésienne. Il va sans dire que la philosophie moderne a contribué à motiver une certaine prise de conscience qui a eu l'effet de rapprocher sous ce nouveau point de vue à la fois arts et sciences. Il n'est besoin que de consulter les ouvrages anglais, français et allemands de l'époque prékantienne pour s'apercevoir du génie qui était dès lors attribué à de célèbres figures comme Francis Bacon et, jusqu'à un certain point, Isaac Newton¹⁶⁸. Bien sûr nous savons que, depuis Kant, la production scientifique requiert des aptitudes et permet des expériences différentes de celles témoignées dans le domaine de l'art. Toutefois, cette division était déjà présente avant lui chez les auteurs modernes qui affirmaient, par exemple, que le génie scientifique devait posséder davantage de jugement que de goût, au contraire du génie artistique. La psychologie, qui succéda à la philosophie sur ces questions, intégra les méthodes et les acquis de cette dernière dans une visée qui était beaucoup plus près des sciences naturelles et qui se révéla également prometteuse ne serait-ce que parce qu'elle sensibilisa la communauté scientifique à sa propre créativité identifiée, nous le verrons, sous le thème du « problem-solving ».

Dans tous les cas, la phase de concrétisation en est une fondamentale puisque son rôle consiste à matérialiser les associations d'idées reçues en phase de révélation et à leur prêter ce caractère objectif¹⁶⁹ et tangible qui leur manquait jusqu'alors. Elle incarne le point culminant du processus, celui où l'agent entre en action, où il se confronte avec son « inconnu » et tente de le modeler selon différentes perspectives et en adéquation avec différents critères que nous découvrirons bientôt. Nous croyons en somme que cette phase offre à l'agent l'opportunité de vivre une expérience toute particulière que nous appellerons

¹⁶⁸ Il semble bien que les auteurs de traités sur le génie comme Duff ou Gerard considéraient Newton comme un génie réellement original, mais à un degré cependant moindre que des précurseurs comme Descartes, Bacon ou même Platon. cf. Gerard, *An essay on genius*. William Duff, *An essay on original genius* (1767), Gainesville, Fla., Scholars' facsimiles and reprints, 1964.

¹⁶⁹ Nous employons ici ce terme dans le sens où l'idée n'est pas seulement dans l'individu, mais bien au-dehors, encodée dans une manifestation sensible et observable, qu'il serait possible de répertorier au sein d'une histoire.

« créative ». Celle-là transcende l'expérience quotidienne¹⁷⁰ puisqu'elle met à contribution l'intégralité des facultés humaines dans un but qui ne soit pas expressément guidé par des intérêts d'utilité ou de fonctionnalité égocentriques¹⁷¹. De plus, certaines de ces activités possèdent également un caractère autotélique¹⁷² qui contribue à les différencier de l'expérience de tous les jours. L'expérience créative se distingue également de l'expérience esthétique puisqu'elle met à profit ces diverses ressources au sein d'une activité productive, c'est-à-dire d'un « faire », d'un « créer ».

De façon générale, on remarque que la littérature scientifique tend à associer la phase de concrétisation à un état de concentration intense ne nécessitant aucun effort démesuré ou douloureux :

Creative thinkers have noticed, not only that their best single ideas seemed to come to them by automatic Illumination, but that their more continuous work was often most successful when it was done without the strain of effort, and even without any conscious feeling or volition¹⁷³.

Cela n'est pas sans nous rappeler Mihaly Csikszentmihalyi qui a fait de cette caractéristique principale l'ultime élément de sa définition de la créativité, caractéristique qu'il désigne également par le concept bien connu de *flow* : « This optimal experience is what I have called flow, because many of the respondents described the feeling when things were going well as an almost automatic, effortless, yet highly focused state of consciousness »¹⁷⁴.

¹⁷⁰ cf. Paul Valéry, « Philosophie de la danse », dans *Variété*, Paris, Gallimard, 1957. Diderot, quoique dans une autre visée, admet volontiers dans ses fameux *Salons* que l'expérience créative (qu'il limite à l'artiste) transcende par sa naïveté et sa sensibilité celle de l'homme ordinaire. cf. Else Marie Bukdahl, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980, p.442. cf. également Dewey, *Art as experience*, p.57.

¹⁷¹ Il n'est évidemment pas exclu que de telles expériences puissent s'avérer bénéfiques, comme dans la majorité des cas de la science. Toutefois, nous assumons que les inventions dans ce domaine n'ont pas, en grande majorité, pour objectif direct et immédiat de servir l'intérêt de ceux qui en font l'invention comme c'est universellement le cas dans la vie de tous les jours. Autrement dit, les processus créatifs, et même ceux de nature scientifique, ne sont pas majoritairement guidés par un intérêt personnel d'utilité immédiate qui sert l'individu, sa conservation ou son profit.

¹⁷² Nous prenons cette expression de Csikszentmihalyi, *Creativity : Flow and the psychology of discovery and invention*, p.121. Cela veut dire que l'activité devient une fin en soi et est recherchée pour elle-même.

¹⁷³ Wallas, *The art of thought*, p.150.

¹⁷⁴ Csikszentmihalyi, *Creativity : Flow and the psychology of discovery and invention*, p.110.

Nous devons toutefois admettre que, outre cette définition générique de l'expérience créative, que nous avons associée à la phase de concrétisation, notre théorie ne partage pas la vision de Csikszentmihalyi qui se rapproche beaucoup trop de la conception honorifique décrite au premier chapitre. Elle nous semble également, dans sa formulation par ailleurs un peu trop vague, faire référence à un état particulier de bien-être individuel, état qui peut survenir à tout moment et en tout contexte et pas seulement dans celui de la créativité. Toutefois, il demeure que cette expérience de *flow* est communément observée chez les artistes ainsi que chez les scientifiques¹⁷⁵ à l'étape que nous appelons concrétisation. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce concept au troisième chapitre.

Puisque la phase de concrétisation implique dans sa réalisation l'actualisation de certaines modalités phénoménologiques bien spécifiques et dans la mesure où notre entreprise de théorisation cherche à se faire de ces modalités une idée non pas simplement générale, mais la plus précise possible, il nous apparaît maintenant nécessaire d'aborder ces modalités dans le cadre plus spécifique de la concrétisation artistique¹⁷⁶. Nous avertissons toutefois le lecteur que cette partie anticipe le troisième chapitre, où nous aurons notamment pour tâche de décrire les phases, les dynamiques ainsi que les « principes » du processus créatif artistique.

Dans le domaine de l'art, il est communément admis que le principe de la concrétisation réside dans ce qu'on pourrait appeler l'expression d'un espace ou paysage intérieur. Nous empruntons ce vocable à Pierre Gosselin, qui traite de cette étape importante du processus créatif, désignée chez lui sous le nom de « phase d'action productive » dans un article collaboratif de 1999 :

L'inspiration continue de jouer de diverses façons durant la phase d'action productive. Elle s'insinue notamment dans la circulation intérieur-extérieur qui a cours alors que l'espace intérieur du créateur entre en dialogue avec

¹⁷⁵ « In an experience, flow is from something to something. As one part leads into another and as one part carries on what went before, each gains distinctness in itself ». Dewey, *Art as experience*, p.38.

¹⁷⁶ Nous prendrons également soin de dresser une esquisse comparative entre les concrétisations artistique et scientifique là où cette analyse se révélera pertinente. Ces deux disciplines sont effectivement reconnues comme étant les plus paradigmatiques au niveau de la littérature sur la créativité. Cette esquisse anticipe également celle plus complète que nous formulerons au troisième chapitre.

l'œuvre en genèse; cette interaction inclut également une forme de dialogue avec les médiums et avec la matière qui permet de concrétiser l'œuvre¹⁷⁷.

Pour Gosselin la concrétisation n'est pas seulement l'action de l'artiste sur son œuvre, mais également l'action de l'œuvre sur l'artiste. Ce concept de « dialogue » fait donc référence à un rapport d'adéquation entre l'espace intérieur, c'est-à-dire la constellation des associations d'idées (ici prises en un sens très large) telle qu'elles se présentent en l'artiste dans le cadre de son « expérience créative », et l'espace extérieur, c'est-à-dire l'œuvre *in statu nascendi*.

La concrétisation artistique se distingue également de la concrétisation scientifique en ce qu'elle implique une présence et une interaction manuelle qui fait entrer l'artiste en symbiose avec son œuvre en devenir. Évidemment, la science implique également à l'occasion ce contact physique, qu'on lui reconnaît effectivement dans le cas de l'invention ou de l'expérimentation laboratoire. Toutefois, ce contact n'engendre pas, comme c'est le cas de l'art, un dialogue particulier avec son objet. Le but de la créativité artistique est d'exprimer la personnalité de l'artiste. Les actions posées en phase de concrétisation artistique de même que l'achèvement de l'œuvre d'art semblent entièrement réglés en fonction de l'adéquation qui se déclare entre l'espace intérieur (expérience créative) et l'espace extérieur (œuvre à réaliser) à un moment ou un autre de la créativité. Autrement dit, le but de l'artiste, s'il en est un, est d'exprimer sa réalité au meilleur de ses moyens, afin que l'œuvre engendrée en fin de compte lui corresponde le plus parfaitement possible. C'est ce qui explique souvent l'insatisfaction et même le découragement de certains artistes qui ne réussissent pas, en dépit de tous leurs efforts, à rendre dans la matière ce qu'ils renferment en eux-mêmes. C'est ce qu'Ehrenzweig appelle la « conversation douloureuse » entre le médium et l'artiste en vertu de laquelle s'instaure une dialectique d'ouverture et de fermeture (ou de résistance) :

¹⁷⁷ Gosselin *et al.*, «Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique», p.656.

Une idée nouvelle sera inévitablement modifiée par son impact sur le médium qui résiste et lui imposera à son tour de nouvelles utilisations. Pour finir, l'idée et le médium, par leur impact réciproque, trouveront l'un et l'autre une réalisation plus profonde. L'artiste verra son idée purifiée des éléments préconçus et maniéristes étrangers au reste de sa personnalité et enrichie des fantasmes inconscients exclus de la conception première. Il ressent ce besoin d'élargir son point de départ et se réjouira donc de la vie indépendante de son médium. Entre l'artiste et son œuvre, il s'engage quelque chose comme une conversation. Le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente. Dans le combat qu'il livre à son médium, l'artiste, devenu étranger pour lui-même, se débat avec la personnalité inconsciente que lui révèle l'œuvre d'art. Reprendre à l'œuvre, à un niveau conscient, ce qu'on y a projeté à un niveau inconscient, est peut-être le résultat le plus fructueux et le plus douloureux de la créativité¹⁷⁸.

Ainsi, c'est sous l'impulsion de la « nécessité intérieure », selon le mot de Kandinsky, que prend place ce jeu entre l'artiste et son œuvre. Dans la phase de concrétisation, l'artiste se heurte courageusement à cet espace vierge au-dehors de lui afin de le façonner de manière adéquate pour lui. Une attention plus prononcée à l'égard de cette réalité intime chez l'artiste pourrait contribuer à résoudre un grand nombre de problèmes philosophiques apparemment insolubles par le biais de la spéculation, notamment celui de la conclusion de l'œuvre d'art¹⁷⁹ et de la satisfaction de l'artiste qui en dépend :

Tout d'abord le phénomène de la *formation*, de la formation dans sa double relation au déclenchement initial et aux conditions de vie, de la formation comme déploiement de l'impulsion mystérieuse à l'adéquation au but visé. Le phénomène était déjà perceptible dans l'activité opérante à son début le plus rudimentaire, lorsque la forme commençait à se constituer en tout petit (structure). [...] Cette signification peut s'énoncer ainsi : la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement

¹⁷⁸ Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.93.

¹⁷⁹ cf. Darren Hudson Hick, "When is a work of art finished?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66, no.1, (Winter 2008).

détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci¹⁸⁰.

Le fait qu'une œuvre soit terminée dépend donc d'un critère beaucoup plus complexe en réalité que la simple satisfaction personnelle d'un artiste vis-à-vis son œuvre (comme c'était peut-être le cas à l'époque où l'art était strictement mimétique). L'œuvre, au cours de ce dialogue psycho-phénoménologique se déroulant durant la phase de concrétisation, façonne pour ainsi dire l'artiste autant qu'elle se trouve façonnée par lui. Elle réagit et résiste, comme l'affirme également Ehrenzweig précité, aux efforts de l'artiste, possède une vie propre qui n'est pas toujours docile à ses opérations. Il s'agit donc d'une phénoménologie réciproque ou rétroactive au sens où l'artiste apprend de son œuvre autant que l'œuvre acquiert (parfois de force) sa « personnalité » de l'artiste.

S'il nous était accordé de pousser plus loin la réflexion que nous venons d'entamer, nous pourrions admettre encore ici une distinction supplémentaire qui concerne le type de « dialogue » éprouvé par l'artiste dans son processus créatif : nous distinguerons donc entre la créativité « imaginative », d'une part, et la créativité « kinesthésique » d'autre part¹⁸¹. Nous voudrions toutefois préciser que, bien qu'elle soit traitée ici sous le couvert de la seule concrétisation, cette distinction concerne l'ensemble du processus créatif.

La créativité de type « imaginative » nous engage sur un type de dialogue qui dépend davantage de l'esprit que du corps de l'artiste. Elle consiste en la fixation d'un imaginaire à l'aide d'un code sémantique structuré qui permettrait ultimement son interprétation dans le cadre d'une concrétisation (et non pas nécessairement « œuvre ») kinesthésique ultérieure. Autrement dit, il s'agit d'un type de concrétisation artistique qui investit un espace virtuel et non pas nécessairement réel. En un sens, elle consiste en un acte surtout intellectuel, mais toujours guidé par un dialogue expressif du genre que nous avons déjà discuté. Elle donne lieu, le plus souvent, aux arts de la composition musicale, théâtrale, poétique, romanesque (la prose en général) et à certaines formes de *conception*

¹⁸⁰ Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.59-60.

¹⁸¹ Le passage suivant, entourant la distinction entre créativité imaginative et kinesthésique, anticipe sur la section c du troisième chapitre.

sculpturale et architecturale¹⁸². Par cet échantillon nous pouvons un peu mieux nous figurer en quoi ces formes d'art concernent, dans leur expérience créative, un effort de conceptualisation ou de formalisation plutôt qu'une interaction corporellement ou matériellement dynamique avec la matière. La raison en est que l'art dont dépend la créativité de type imaginaire se limite bien souvent à une fonction de représentation; en un sens, c'est ce qui est représenté par le médium qui compte pour l'artiste, non pas la relation directe avec son support (c'est-à-dire la matière du médium). Ceci ne diminue toutefois en rien les implications artistiques ou esthétiques qui sont véhiculées par son art.

Quant à la concrétisation de type kinesthésique, il s'agit d'une forme de concrétisation qui fait participer le corps autant que l'esprit de l'artiste, qui le fait s'impliquer par ses gestes et ses perceptions au centre même de l'action physique du faire exigé par son œuvre. Parmi les arts qui en témoignent, nous comptons ceux de la sculpture, de l'architecture, du dessin, de la peinture (pas seulement l'« *action painting* », mais toute forme de peinture), des arts dits « vivants » ou de la scène en général, de l'interprétation musicale et théâtrale, de l'art social, du happening, pour ne nommer que ceux-là¹⁸³. Le propre de ce type précis de concrétisation artistique est qu'il place l'artiste dans un état bien particulier de fusion avec son œuvre¹⁸⁴. Ehrenzweig s'est particulièrement attardé à cette caractéristique phénoménologique importante chez l'artiste:

C'est à cet aspect de l'œuvre créatrice qu'appartient le sentiment maniaque d'unicité, d'enveloppement et d'union mystique. Comme dans l'art moderne la troisième phase d'introjection dépressive s'est atténuée, l'expérience maniaque de l'unicité mystique persiste dans le produit fini¹⁸⁵.

¹⁸² La notation musicale est le meilleur exemple de ce genre de « concrétisation imaginative ».

¹⁸³ Tel était par exemple le but de l'exercice du *mandala* tibétain; l'arrangement précautionneux de grains de sable colorés sur une surface drapée donnait souvent lieu à un dessin qu'on sacrifiait presque immédiatement ensuite. La dimension spirituelle dont fait foi cet art éphémère n'est peut-être pas si étrangère à cet état de « fusion » qui relie l'être de l'artiste avec le corps de l'œuvre *in statu nascendi* dans le cadre de l'expérience kinesthésique.

¹⁸⁴ Nous verrons à l'occasion du troisième chapitre les caractéristiques spéciales qui distinguent ce genre de fusion et celui constaté dans la créativité imaginative.

¹⁸⁵ Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.160.

Ce fragile état d'unicité entre un artiste et son œuvre semble bien découler d'une immersion corporelle de l'agent au sein même de son matériau, laquelle immersion se trouve préservée par le biais de leur interaction constante. Cette interaction est bien souvent dirigée par le besoin de l'artiste de créer, de réaliser concrètement son espace intérieur, mais également par sa curiosité d'expérimenter les limites de la matière qu'il a entre les mains : « While the artist creates, in the state of inspiration, he and his work are one [...] ».¹⁸⁶

Nous croyons que ce genre d'unicité, bien qu'éprouvé en certaines formes de concrétisation imaginative, est beaucoup plus fréquent dans le cas de la concrétisation kinesthésique. Nous aurons l'occasion de revenir, au troisième chapitre, sur les détails de ces modalités expressives. Pour lors, notre objectif a simplement été de montrer quelques-unes de leurs particularités. Cette division entre deux grands genres de « dialogue » au sein de la concrétisation artistique nous est entre autres suggérée par les travaux des philosophes Mikel Dufrenne¹⁸⁷ et Paul Valéry¹⁸⁸ qui ont chacun abordé à leur façon, sans toutefois s'y consacrer exclusivement, le problème de l'expérience créative¹⁸⁹.

Chez Mikel Dufrenne, le problème de l'œuvre d'art et de sa création (de son « faire ») est très intimement lié à celui de la vérité de l'objet esthétique. En fait, il serait réaliste de dire que, pour Dufrenne, même si la phénoménalité de l'un renvoie à la phénoménalité de l'autre, l'être de l'un se subordonne tout de même à l'être de l'autre, de sorte que le véritable *télos* de l'œuvre d'art, c'est son appréciation dans l'instance de l'objet esthétique. L'exécution, comprise dans ce nouveau contexte, se révèle être un passage obligé puisque par lui l'œuvre d'art peut atteindre un auditoire et donc peut être jugée. Mais lorsqu'on interroge le phénomène d'exécution en question, on s'aperçoit que Dufrenne néglige complètement sa nature « créative » potentielle. Autrement dit, il survalorise, voire

¹⁸⁶ Kris, *Psychoanalytic explorations in art*, p.61.

¹⁸⁷ Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.

¹⁸⁸ Paul Valéry, "L'invention esthétique", dans *Variété*, Paris, Gallimard, 1938, p.1413.

¹⁸⁹ Voir également Jeffrey Maitland, "Creativity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, no.4, (1976). Ce problème a été repris plus récemment, quoiqu'indirectement, chez Ross P. Cameron, "There are no things that are musical works", *The British Journal of Aesthetics*, 48, no.3, (2008).

idéalisent, la créativité « imaginative », pour délaisser complètement, comme dans l'esthétique médiévale, la créativité « kinesthésique » :

Les arts qui requièrent le plus évidemment une exécution sont ceux où l'exécution est une étape bien distincte de la création, encore qu'on qualifie quelques fois de création la première représentation d'une pièce, et où l'exécutant est distinct de l'auteur, encore qu'il puisse lui-même revendiquer le titre d'artiste. La différence entre exécution et création est sans doute la plus grande dans le rapport de l'architecte à l'entrepreneur, et la plus petite dans le rapport du choréauteur au danseur [...]¹⁹⁰.

Dufrenne évacue l'idéalité de l'œuvre par la grande porte (par l'exigence de l'auditoire et de l'appréciation) et la réintroduit par le biais du critique ou de la « rectitude » appréciative. Quand il affirme : « L'œuvre n'est vraiment donnée que quand la partition est exécutée, lorsque, au créateur, se joint l'exécutant »¹⁹¹, il subordonne l'œuvre d'art à l'objet esthétique qu'il rend possible. De même lorsqu'il affirme que « c'est au moment où elle devient objet esthétique que l'œuvre d'art est vraiment œuvre d'art »¹⁹². La condition, dans l'une et l'autre de ces affirmations, réside dans l'appréciation juste, correcte, adéquate de l'objet esthétique via l'œuvre d'art. L'œuvre d'art, lorsqu'elle est créée, est d'ores et déjà un « spectacle » au sens où elle ne constitue dans sa fibre substantielle qu'un code qui rendrait disponible une « appréciation » sensorielle. L'artiste en l'artiste est accessoire, c'est le spectateur en l'artiste qui est important parce que c'est par lui qu'on peut expliquer la naissance de cette expérience esthétique. L'artiste ne contribue à l'objet esthétique et donc à l'œuvre d'art que dans la mesure où il est lui-même le premier spectateur de l'œuvre qu'il a créée.

Quant à Valéry, pour qui cette distinction demeure implicite, cette logique se trouve inversée (et il s'agit là d'un reproche que faisait à son endroit Mikel Dufrenne) puisque la finalité de l'œuvre d'art réside selon lui précisément dans son exercice ou son « acte » (pour le poème, la diction, pour la musique, l'interprétation). Appréciation et création demeurent fort justement distinguées chez lui au sein de sa poétique.

¹⁹⁰ Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.51.

¹⁹¹ Ibid., p.45.

¹⁹² Ibid., p.46.

Nous terminons cette sous-section à propos de la concrétisation du processus créatif artistique en introduisant une distinction qui, bien qu'elle soit officiellement inconnue de la littérature théorique, ne nous est pas moins apparue au fil de nos recherches comme omniprésente dans le discours des artistes professionnels et académiques. Il s'agit de la distinction entre « créativité » et « création » artistique. Par créativité, nous entendons cette activité psycho-phénoménologique se déroulant dans le temps et l'espace au cours de laquelle se succèdent certaines phases et certains mouvements dont les plus génériques ont été identifiés au cours de ce chapitre. Ce terme fait référence aux productions les plus diversifiées et universelles de l'art : de la peinture amateur jusqu'à la musique de chambre académique, en passant par les dessins d'enfant ou d'handicapés, il ne se commet à aucune discrimination quant aux produits qui sont par-là engendrés, au contraire de la catégorie de « création ».

Par « création », nous entendons l'activité de créativité articulée dans un souci d'engagement envers le médium/média et les problèmes d'ordres formels, plastiques et personnels qu'ils impliquent. Également, doivent être pris en compte les critères d'originalité, d'intelligibilité et de valeur concernant les produits qui seront ainsi engendrés, puisqu'il ne suffit pas, pour un artiste dit « professionnel », que le produit ait été conçu sous l'influence d'une expérience typiquement créative, il est encore nécessaire que les produits qui sont ainsi générés se soumettent aux attentes et aux catégories du marché ou de l'histoire de l'art. Cela implique également que le « créateur » compose avec certaines « contraintes » de nature plastique autant qu'éditoriales (liées à la communication et à l'exposition), sociales, culturelles, géographiques, voire politiques. Pour récapituler, la création requiert donc minimalement la créativité, que cette thèse a pour but de théoriser, mais elle exige également que l'artiste tienne compte, à même sa production, des conditions honorifiques qui présideront à la réception de l'œuvre. C'est en ce sens qu'on retrouve dans le concept de création les propriétés d'originalité, d'intelligibilité et de valeur que nous avons abandonnées aux abords de notre théorie descriptive sur la créativité. La création non seulement permet, mais exige de l'artiste qu'il tienne compte, dans les étapes de son processus créatif, de ce qui s'est fait avant, de sorte qu'il s'assure bien de sortir des cadres

établis. Mais pour qu'il soit remarqué, son art doit aussi renfermer une certaine valeur et un degré minimal d'intelligibilité. Il est nécessaire, à ce point-ci de notre exposition des conditions propices à la création artistique, de réitérer que ces propriétés d'originalité, de valeur et d'intelligibilité, bien qu'elles soient réintégréées en mode de « création » artistique, n'appartiennent pas pour autant à la « créativité ». Autrement dit, ces propriétés conservent leur caractéristique « honorifique » dont nous avons traité au premier chapitre. C'est de semblable façon que Paul Valéry, dans son cours de poétique de 1937, avertit son audience de l'importance de considérer ces deux réalités de façon séparée même si elles s'influencent réciproquement dans la réalité professionnelle de l'artiste et du scientifique :

Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou de tel effort d'un créateur est souvent *hors* de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences pour le producteur. Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à l'Autre; et modifie ce que produit son être le plus intérieur, par cette sensation particulière du jugement des tiers. Et donc, dans nos réflexions sur une œuvre, nous pouvons prendre l'une ou l'autre de ces deux attitudes qui s'excluent. Si nous entendons procéder avec autant de rigueur qu'une telle matière en admet, nous devons nous astreindre à séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une œuvre, de notre étude de la production de sa valeur, c'est-à-dire des effets qu'elle peut engendrer ici ou là, dans telle ou telle tête, à telle ou telle époque¹⁹³.

Dans tous les cas, la concrétisation du processus créatif ne garantit aucunement la réalisation d'un produit fini non plus qu'elle n'en assure la publication ou l'exposition. Également, une concrétisation peut donner lieu, pour toutes sortes de raisons (manque de persévérance ou de courage, trop grande résistance plastique du matériau par rapport au projet, perte de l'idée issue de la révélation, défaut technique ou circonstanciel, etc.) à un échec et ne jamais conduire à une œuvre réalisée.

Nous avons donné le nom de « distanciation syncrétique » au mouvement allant de l'étape de concrétisation à celle de préhension, en l'honneur d'Anton Ehrenzweig et Jean Piaget, parce qu'elle décrivait parfaitement cette distance spontanée que l'artiste prend bien souvent par rapport à son œuvre afin de mieux la juger :

¹⁹³ Valéry, "Première leçon du cours de poétique", p.302-303.

L'artiste en vient très aisément à une dispersion souple de l'attention, ne serait-ce que par son besoin d'embrasser en un seul acte indivis d'attention tous les éléments du tableau. Il ne peut se permettre la bissection fatale en figure et fond imposée par le principe conscient de la gestalt. Spectacle familier qu'un artiste, qui tout d'un coup, s'arrête en chemin sans raison apparente, prend du recul devant sa toile et la fixe d'un regard singulièrement vide¹⁹⁴!

Ce qu'Ehrenzweig décrit à propos de l'artiste, en l'occurrence le peintre, peut sans peine être attribué au scientifique qui pourrait, par exemple, prendre du recul sur son équation ou son manuscrit pour en apprécier le résultat de façon globale. Nous devons admettre toutefois que cette distanciation concernerait alors moins une « perception » qu'une réflexion syncrétique. En bref, ce mouvement particulier démontre que l'agent créatif est le premier appréciateur et récepteur de son œuvre et qu'il doit dès lors se placer, comme le dirait Kant, du point de vue de tous les autres appréciateurs afin de juger convenablement du contenu de son œuvre. Nous n'avons aucune objection à supposer que, dans le cas de l'art, cette appréciation, qui a lieu lors de la distanciation syncrétique soit considérée comme « esthétique ». Toutefois, cela dépendrait des conditions que nous avons établies plus tôt lors de nos considérations sur la « création » (par contraste avec la « créativité »).

Pour conclure sur le processus créatif générique, il nous faut rappeler, comme le fait d'ailleurs Henri Barras (dans une affirmation qui vaudrait également pour la science), qu'«[une] œuvre n'est qu'un instant arrêté de la durée et [ce] qui vient avant ou après elle a été ou sera plus important que ce qui se déroule sur scène ou sur le tableau »¹⁹⁵. Par ce qui précède, nous avons tâché de décrire, le plus fidèlement et respectueusement possible, la part de la créativité qui appartient autant aux arts qu'aux sciences. Nous l'avons décrite comme un processus générique en quatre étapes (préhension, incubation, illumination et concrétisation) et en quatre mouvements (préparation, idéation, élaboration et distanciation syncrétique) qui se succèdent et se répètent indéfiniment, jusqu'à ce que l'œuvre soit terminée, ce qui correspond à la sortie du processus. Cette sortie a lieu dans la grande

¹⁹⁴ Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.58.

¹⁹⁵ Henri Barras, *De l'art cuit à l'art cru*, Québec, Liber, 2007, p.29-130. cf. p.37-38, 125, 127 et 137.

majorité des cas lors du retour de l'étape de concrétisation vers l'étape de préhension, soit dans le mouvement de distanciation syncrétique finale. Ce mouvement possède une phénoménologie différente en art et en science, ceci bien qu'il mette également à profit les éléments psycho-phénoménologiques désignés par les sections antérieures.

Nous verrons maintenant, à l'occasion du deuxième volet théorique investissant le troisième et dernier chapitre, que ce processus générique doit être complété, afin de reproduire fidèlement les réalités qu'il décrit, de spécificités institutionnelles et ce, non seulement en ce qui concerne la concrétisation, que nous venons de traiter, mais également pour tous le reste du processus. Il sera d'ailleurs, dans les deux cas paradigmatiques concernés, soit l'art et la science, fait nombre de précisions qui s'avèreront nécessaires à la bonne compréhension de ces réalités.

Chapitre III – Deuxième volet théorique : les spécificités artistiques du processus créatif

The remaking of the material of experience in the act of expression is not an isolated event confined to the artist and to a person here and there who happens to enjoy the work. In the degree in which art exercises its office, it is also a remaking of the experience of the community in the direction of greater order and unity.

John Dewey, *Art as experience*, p.84.

Ce chapitre a pour objet la spécificité artistique du processus créatif. Elle complète le noyau générique présenté au deuxième chapitre de plusieurs façons : d'abord par l'ajout d'une cinquième phase, p.5) la proïémisation. À cette phase, qui vise la coupure affective entre l'artiste en fin de parcours et l'œuvre en quête d'autonomie, correspond le mouvement de m.5) distanciation affective. Ensuite, par sa dynamique globale d'« expression artistique », gouvernant la recherche constante d'adéquation entre la personnalité de l'artiste et son œuvre qua médium. Enfin par la « nécessité intérieure » qui domine cette expression et qui oriente la finalité des phases et mouvements du processus.

Pour tous ceux et celles qu'elle implique au quotidien de façon personnelle, la créativité demeure une réalité fragile, parfois même capricieuse, à l'origine d'une variété surprenante de formes et de contenus. C'est à cette fragilité tangible que nous voudrions rendre hommage par cette esquisse d'une théorie philosophique descriptive, afin de la mieux dépeindre à ceux qui n'en partageraient pas une aussi vive et intime compréhension.

Avec le dernier chapitre, nous sommes officiellement entrés dans le vif du sujet de cette thèse qui est d'offrir, du moins dans ses grandes lignes, le « mot juste » à l'égard de la créativité. Le premier volet théorique, auquel il s'est exclusivement consacré, a effectivement révélé, conformément à nos hypothèses de départ, l'existence et l'interaction de certaines « dynamiques » qui semblent récurrentes dans les cas généralement constatés et constatables de créativité. Ces « dynamiques » sont évidemment bien loin d'être rigides, mais laissent tout de même présager une certaine « structure psycho-phénoménologique » de la créativité, que nous avons désignée par le biais de notre modèle processuel en quatre phases et mouvements. Cette structure générique invoque l'ensemble des facultés de la

psyche et concerne ainsi les dispositions et expériences les plus universelles de la nature humaine.

Toutefois, s'il convient à expliquer de façon satisfaisante les racines communes les plus enfouies de la créativité, ce premier volet ne réussit pas à indiquer ce qu'un tel phénomène présente de riche et de varié. Il manque donc encore à notre poïétique philosophique un deuxième volet qui, se joignant au premier, viendrait le compléter en lui apportant certaines clarifications d'ordre plus spécifique et contextuel. Il ne faudrait toutefois pas se méprendre sur la nature de ces clarifications : ce ne sont pas là de simples compléments qui s'inscriraient en marge du premier volet que nous venons d'établir. Ce deuxième volet n'est deuxième que dans l'ordre de notre compréhension, non pas dans celui du processus en cause. S'il nous était permis de comparer la compréhension du processus créatif par la métaphore de l'iceberg, le rôle de ce deuxième volet serait lié à la partie visible : bien qu'elle ne présente qu'une portion minime de l'iceberg en tant que tel, elle demeure tout de même la partie la plus importante pour ceux qui en font l'expérience au quotidien. Nous avons désigné ce volet par la rubrique « spécificités institutionnelles »¹⁹⁶, puisque nous reconnaissons que toute créativité s'établit sur la base d'expériences faisant appel à des traditions¹⁹⁷ qui sont propres à chacune des disciplines concernées.

Ce constat se trouvera tout au moins en partage chez les artistes pour qui la description de la phénoménologie de l'acte créateur ne saurait être complètement épuisée par un examen rigoureux de la *psyche* humaine. La créativité artistique implique en effet un élément expressif ou subjectif qui conditionne la relation vécue entre l'artiste et son médium/média/support¹⁹⁸ en même temps qu'il ordonne le sens et la fin de l'ensemble du

¹⁹⁶ cf. p.8, 31 et 72 de cette thèse.

¹⁹⁷ ...ainsi qu'aux techniques, médiums/médias, instruments/outils, problématiques formelles, etc. s'inscrivant en droite ligne avec cesdites traditions. Pour une réflexion éclairée sur l'utilité et même l'ultime nécessité de ces traditions, voir Carroll, "Art, creativity and tradition".

¹⁹⁸ Tout au long de ce chapitre, nous utiliserons abondamment ces trois termes afin de théoriser les usages de l'Art contemporain. À cette fin, nous suggérons les définitions suivantes; *médium* (s.m.): « moyen par lequel ou grâce auquel l'artiste accomplit son art ». *Média* (s.m.): « moyen et/ou support de la diffusion ». *Support* (s.m.): « Matière ou corps du médium ». La définition du médium est inspirée d'Anton Ehrenzweig. Celle du

processus. Ces spécificités offrent donc pour l'artiste beaucoup plus que de simples moyens d'accomplir son art, il s'agit en fait des règles constitutives de son expression et donc, ultimement, des conditions de réalisation de son expérience créative.

Pour les besoins de cette thèse, nous avons limité notre enquête philosophique à l'institution artistique, laquelle demeure la plus commentée dans la littérature actuelle. Nous sommes toutefois bien au fait de la grande variété de domaines qui mériteraient encore notre attention. Nous nommons ici quelques-uns des plus paradigmatiques : les sciences, les sports, la technologie, le *design*, l'artisanat, la pratique/gestion culinaire, de même que la fascinante, mais controversée discipline de la sociologie urbaine¹⁹⁹. Lorsqu'elle s'avèrera possible et pertinente dans ce chapitre, nous prendrons soin d'inclure une analyse comparative avec le domaine scientifique, lequel s'avère être le deuxième en importance dans la littérature. Nos recherches, de même que les exigences liées au format académique de la thèse, ne nous permettent pas de fournir, comme nous l'aurions souhaité de prime abord, une documentation plus étoffée sur ces spécificités institutionnelles. Nous sommes toutefois convaincus que cette incursion dans la créativité scientifique saura se révéler profitable pour notre réflexion philosophique et, ultimement, faire bénéficier notre compréhension du phénomène en cause.

Le cas de l'art mérite à la vérité une place de choix non seulement parce qu'il fut et est encore considéré comme l'exemple par excellence de la créativité, mais également parce qu'à une certaine époque, il en était le représentant exclusif. Encore aujourd'hui, cette exclusivité ne manque pas d'imprégner le discours philosophique contemporain à l'égard de ce thème en pleine recrudescence de popularité. Nous évoquons ici rapidement les plus éloquentes de ces influences. À l'heure où les écrits sur le génie, ancêtre lointain (et devrait-on ajouter honorifique²⁰⁰) de la créativité, devenaient de plus en plus populaires et

média d'Armand Mattelart, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, 1995. Quant à la définition du support, elle s'inspire de la conception de « véhicule du médium » de David Davies, *Art as performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004..

¹⁹⁹ cf. Richard Florida, *Cities and the creative class*, New York, London, Routledge, 2005b. et certains sites web comme <http://www.creativecity.ca/> et <http://creativecities.org>.

²⁰⁰ cf. p.24 et suivantes de cette thèse.

que la curiosité se manifestait à l'égard de cette région mal comprise des productions humaines, la science pouvait encore se compter parmi les institutions qui avaient droit au chapitre²⁰¹. Mais depuis Emmanuel Kant, par qui s'exprimait, du moins sur ces questions, l'esprit même de l'idéalisme allemand qui devait lui succéder, seul l'art était désormais apte à régner au panthéon du génie. Il n'est pas ici lieu de revenir sur les arguments employés, au paragraphe §47 de l'esthétique de la troisième critique, mais le lecteur pourra aisément se convaincre que ceux-là furent lourds de conséquences pour la postérité de cette jeune « science de la connaissance sensible »²⁰². Après le romantisme allemand, qui endossa volontiers les thèses kantienne à l'égard du génie, ce thème problématique fut progressivement délaissé (quoique certains, comme Dilthey, n'aient jamais cessé de s'y consacrer), pour le plus grand profit ou peut-être plutôt à cause des avancées de la psychologie naissante. Dans tous les cas, il fut éventuellement érigé en thème officiel dans la foulée de la psychologie postfreudienne sous le nom de « créativité »²⁰³. C'est donc dans ce nouveau contexte que les débats de la philosophie contemporaine sur la créativité nous sont parvenus. Mais c'est également dans ce nouveau contexte que doivent se comprendre les ambiguïtés liées à ses métamorphoses; nous faisons ici référence à celles liées à l'appartenance conceptuelle *scientifique* de la créativité dans l'histoire de l'esthétique telle que nous venons brièvement de l'énoncer. Car nous sommes à bon droit autorisés de croire que c'est précisément cette ambivalence de la situation du paradigme de la science aux côtés de celle de l'art et dans le contexte plus large de l'esthétique (c'est-à-dire de sa prise en charge sous la jeune *Aufklärung*, de son rejet subséquent chez Kant suivi d'une seconde prise en charge au sein de la philosophie contemporaine) qui occasionna (et occasionne encore) une certaine confusion au niveau de la responsabilité de sa réflexion (du

²⁰¹ Nous avons déjà évoqué Duff, Gerard et DuBos mais pourraient également s'ajouter à cette liste Beattie, de Stael, Helvétius et Sulzer.

²⁰² A. G. Baumgarten, *Esthétique* (1750), Paris, L'Herne, 1988, p.121. Cet écho de la « révolution copernicienne » effectuée dans le domaine esthétique résonne encore à notre époque où les esthéticiens, notamment ceux de tradition analytique, répugnent à utiliser les exemples provenant du milieu scientifique.

²⁰³ Cette désignation n'était évidemment pas étrangère à des pionniers comme Goethe ou même Duff qui traitent tous deux du « pouvoir créatif » de l'artiste (et du scientifique). Mais, pour des raisons de nature religieuse qui nous apparaissent aujourd'hui comme évidentes, cette désignation n'était pas encore la plus utilisée.

paradigme). Si une discipline se mesure aux débats qui l'occupent, à qui revient la discipline de la créativité? Encore maintenant, cette réponse demeure ouverte. En philosophie, cependant, force est de remarquer que la tendance pointe vers deux spécialisations dont les objets sont typiquement ou en tout cas *d'abord* « artistiques », soit la « philosophie de l'art », d'une part, et l'« esthétique »²⁰⁴ dont nous venons de parler, d'autre part.

Quant au domaine de l'art, il est indéniable qu'il bénéficie d'une crédibilité supérieure en ce qui a trait à la créativité puisqu'il représente aux yeux de la communauté en général un statut véritablement paradigmatique. Que ce statut soit ou non justifiable par le prestige que suscite l'aura du génie, dont le concept de créativité demeure historiquement tributaire, reste que, dans le contexte de son travail, l'artiste entretient avec son œuvre une relation tout à fait particulière, voire privilégiée, qu'il serait impossible de résumer en une simple connotation honorifique.

Pour ces raisons et plusieurs autres, l'art nous semble un thème incontournable que doit absolument traiter tout ouvrage philosophique portant, de près ou de loin, sur la créativité. Pour ce chapitre en particulier, il s'agit également d'un noble défi puisque son but n'est pas de spéculer sur des conceptions *esthétiques* abstraites, mais bien plutôt de rendre ce que l'expérience créative possède de plus concret et de plus vivant. Il s'agit donc pour nous d'une opportunité de revenir à la substantielle réalité de la créativité, de son accomplissement, des intrications visibles et invisibles de son processus.

Quelques avertissements s'imposent toutefois : nous ne prendrons pas en charge ce thème de la créativité artistique comme le faisait la tradition philosophique avant nous. Contre Kant, nous objectons que l'art mérite sa place aux côtés de la science. C'est donc dans une visée inclusive que nous abordons ce paradigme, comme un domaine parmi d'autres dans le grand royaume de la créativité. Toutefois, contre les théoriciens prékantien du génie, nous prétendons que la créativité artistique présente de nombreuses

²⁰⁴ La préséance artistique dans l'esthétique pourrait se limiter à sa dimension historique. Nous ne voulons pas par là admettre que l'esthétique est *par essence* une discipline artistique. Nous laissons ce débat aux spécialistes qui foisonnent en ce domaine (Kant, Dufrenne, Danto, Jimenez, etc.)

différences notoires avec la créativité scientifique qui dépassent la simple variation de « jugement »²⁰⁵. Nous verrons tout au long de ce chapitre, dans le cadre d'une analyse comparative superficielle, ce qui semble être au fondement de la distinction entre ces deux types de créativité. En dernier lieu, afin d'orienter convenablement la réflexion et surtout prévenir certaines objections inopportunes, il nous semble crucial de préciser que notre propos, pour ce troisième chapitre, ne s'adresse pas au sujet de l'art en lui-même, mais bien de la « créativité artistique ». C'est là une bévue que plusieurs philosophes aujourd'hui commettent : de faire migrer la réflexion de la créativité elle-même, c'est-à-dire son processus et ses expériences, à l'objet d'art qui en découle, c'est-à-dire à l'artéfact, son ontologie et ses qualités plastiques officielles (ou *inales*)²⁰⁶.

Nous en venons maintenant à l'exposition des parties de ce chapitre consacré à la créativité artistique. Dans un premier temps, a) nous reprendrons les quatre phases et mouvements du processus créatif générique et nous verrons que l'art les intègre d'une façon qui lui est propre. À cette occasion, il nous sera permis de commenter la cinquième phase exclusive au processus créatif artistique que nous appelons « *proïémisation*²⁰⁷ », ainsi que son mouvement associé, soit la « distanciation affective ». Dans un deuxième temps, b) nous introduirons notre théorie de l'expression qui s'échelonne sur deux sections. Elle aura pour but d'articuler une certaine logique interne du processus créatif à partir du principe téléologique de « nécessité intérieure » qui contribuera à nous faire mieux comprendre les motivations et les défis de la créativité artistique. La section c) quant à elle se consacrera à deux modalités majeures, mais non exclusives de l'expression artistique, que nous avons déjà brièvement introduites au deuxième chapitre, soit la « créativité

²⁰⁵ cf. p.74 de la présente thèse.

²⁰⁶ Non pas qu'il ne puisse y avoir entre ces deux types de réflexion quelque lieu commun, mais plutôt que ces deux réflexions doivent être considérées séparément. Revoir à ce sujet nos commentaires à propos de la créativité de type honorifique au premier chapitre, section d.

²⁰⁷ Dans le grec ancien, le terme *proïemi* et son plus proche voisin *proïêsomai* désignent le plus souvent *envoyer*, ou *envoyer de l'avant* (*send forth*) avec une connotation de libération (abandonner, laisser aller) ou de perte (*let loose*, *let fall*). On le retrouve dans la littérature antique dans le contexte de technicalités militaires (la décharge des missiles) ou de la pêche (verser quelque chose dans de l'eau). Il y existe également une autre acception péjorative de ce terme où il est utilisé pour décrire ce qui se dégage de quelqu'un/quelque chose, par exemple le bruit.

imaginative » et la « créativité kinesthésique », qui appliquera notre réflexion théorique à l'égard de l'expression sur le terrain de l'art. Nous terminerons avec un complément décrivant, cette fois-ci de façon plus exhaustive, d) la distinction effleurée au deuxième chapitre entre créativité et création d'art, qui se révèle être névralgique dans le contexte du marché artistique.

a) Les cinq phases et mouvements du processus créatif artistique

L'œuvre d'art, bien qu'elle se présente à l'appréciateur comme un objet fini, circonscrit dans sa forme et sa matière, est d'abord et avant tout le fruit d'un travail. Et nous pourrions même dire, comme le rappelle Paul Klee, qu'elle *est* essentiellement ce travail même :

Un tableau naît-il jamais d'une seule fois? Non pas! Il se monte pièce par pièce, point autrement qu'une maison. Et le spectateur, est-ce instantanément qu'il fait le tour de l'œuvre? (Souvent oui, hélas). [...] L'œuvre d'art également est au premier chef genèse; on ne la saisit jamais simplement comme produit. Un certain feu jaillit, se transmet de la main, se décharge sur la feuille, s'y répand, en fusée sous forme d'étincelle et boucle le cercle en retournant à son lieu d'origine : à l'œil et plus loin encore (à un centre du mouvement, du vouloir, de l'idée). [...] Le principal handicap de celui qui la contemple ou la reproduit (l'œuvre) est qu'il est mis d'emblée devant un aboutissement et qu'il ne peut parcourir qu'à rebours la genèse de l'œuvre²⁰⁸.

Loin de se limiter aux contenus formels ou qualités plastiques qui transparaissent dans sa version finale, l'œuvre dépend avant tout de cette *genèse* qui l'a fait naître, laquelle investit un espace-temps psycho-phénoménologique entre l'œuvre en devenir et le ou les

²⁰⁸ Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.37-38.

artiste(s) concerné(s)²⁰⁹. Comprendre l'œuvre artistique reviendrait, dans un tel contexte, à comprendre cette généalogie. Le lecteur ayant suivi jusqu'ici nos démonstrations aura certainement quelque idée de la nature du travail impliqué par cette *généalogie* à l'œuvre dans l'œuvre, et pour cause : la créativité artistique, précisément en tant que *créativité*, consiste d'abord et avant tout en un *processus*. En cela, elle bénéficie de la structure générique dévoilée au deuxième chapitre à l'occasion du premier volet théorique. Toutefois, loin de lui être subordonnée, la créativité artistique transcende cette structure, car elle l'adapte à ses propres dynamismes psycho-phénoménologiques, qui sont distincts de ceux rencontrés en science.

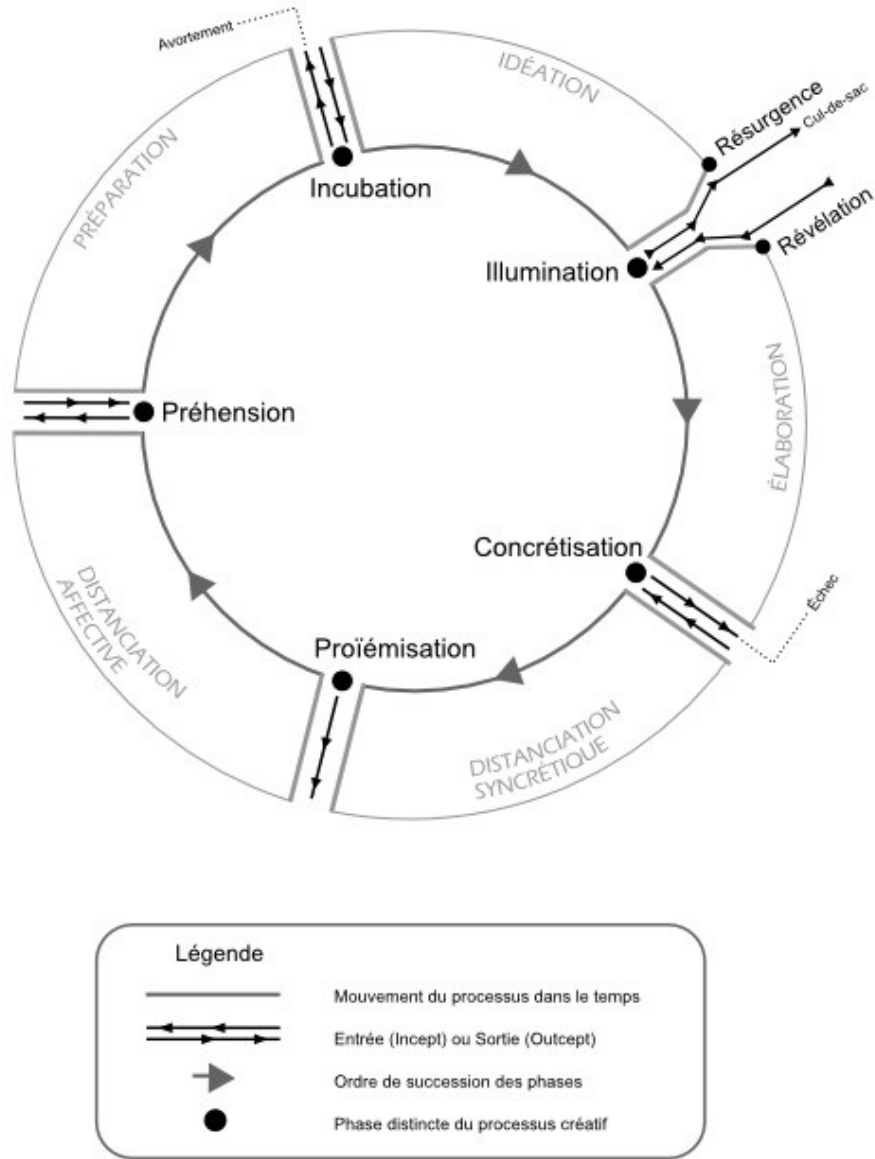
Le processus créatif artistique tel que nous le concevons comprend cinq phases : p.1) préhension, p.2) incubation, p.3) illumination, p.4) concrétisation et p.5) *proïémisation*. À ces cinq phases correspondent cinq mouvements : m.1) préparation, m.2) idéation, m.3) élaboration, m.4) distanciation syncrétique et enfin m.5) distanciation affective. Ces phases et mouvements, de même que leurs entrées et sorties respectives, se succèdent et se répètent de la même manière que pour le processus générique, excepté la cinquième phase que nous expliciterons bientôt. Dans le cas de la science, la phase de « vérification » remplace celle de *proïémisation*, tandis que le mouvement de « validation » remplace la phase de « distanciation syncrétique ». Nous expliquerons ces différences en temps opportun. Notre modèle de processus créatif artistique, représenté ci-dessous (3), s'inspire de ceux déjà formulés par Paul Valéry²¹⁰, Graham Wallas, Paul Klee²¹¹ et Gosselin et al.

²⁰⁹ Nous tenons pour acquis que le processus créatif artistique puisse, sans toutefois exprimer là une condition nécessaire, se réaliser par la voie d'une création collaborative de deux ou plusieurs artistes ensemble. Nous utiliserons le singulier non pas pour limiter ces possibilités, mais simplement pour faciliter la lecture.

²¹⁰ Paul Valéry (1871-1945), philosophe et artiste (littérature et poésie), a longtemps enseigné sur ces deux disciplines et notamment leur réunion dans celle qu'il a (re-)baptisé *poïétique* et qui se veut une investigation des conditions de création des œuvres de l'esprit. Nous nous inspirons de lui pour l'ensemble des cinq phases, mais plus particulièrement celle de *proïémisation*. Nous sommes en large partie tributaire des recherches de Mme Jeanne-Marie Gingras-Audet pour son travail de consolidation au sujet de la poïétique valérienne dont nous profiterons pour notre théorie. Jeanne-Marie Gingras-Audet, "Note sur l'art de s'inventer comme professeur", *Prospectives*, no.Décembre, (1979).

²¹¹ Paul Klee (1879-1940), artiste et enseignant célèbre notamment dans l'art de la peinture, a laissé dans ses écrits sur l'art moderne de nombreuses indications sur le processus créatif. Nous lui devons confirmation de toutes les phases, mais notamment celle d'illumination, de concrétisation et de *proïémisation*.

Le lecteur qui ne serait pas familier avec les quatre premières phases ainsi que leurs mouvements respectifs est prié de se reporter au deuxième chapitre de cette thèse, où nous avons comme mandat de décrire le processus générique tel qu'il se constate le plus souvent dans les domaines de l'art et de la science, tous deux confondus. Nous n'y reviendrons pas dans le cadre de ce chapitre. Cependant, avant d'aborder la cinquième phase, exclusive au processus créatif artistique, il serait encore utile, à ce stade-ci de notre enquête, de pousser plus loin leurs analyses afin de nous attarder sur certaines dimensions intrinsèquement artistiques que le premier volet théorique aurait escamotées.



3. Modélisation du processus créatif artistique (FdID)

Préhension

La phase de préhension a longtemps été considérée l'exclusivité de la science pour la raison apparemment évidente que trop peu d'artistes en faisaient mention dans le récit de leur processus créatif. Le grand tort de cette position est qu'on a trop longtemps tenu ce fait pour une cause et non pour ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire une conséquence. Conséquence, tout d'abord, de son évidence parmi les gestes consacrés de la profession artistique : la volonté consciente et réfléchie de faire une œuvre d'art va autant de soi pour l'artiste contemporain que ne l'est celle de respirer pour un être humain. Lorsqu'un artiste de vocation choisit son art (ou lorsque cet art « le choisit »²¹²), il choisit en même temps la tradition, les outils et les techniques qui vont de pair avec cet art de sorte que, pour la plupart d'entre nous qui ne sommes pas de connivence avec cette pratique, l'intention catégorielle de faire une peinture mérite peut-être davantage d'être explicitée que pour un peintre d'expérience chez qui cet acte est le plus naturel du monde²¹³. Conséquence, cette position l'est également eu égard à l'enseignement artistique qui prodigue une attention spéciale aux « boîtes noires » du processus créatif, quitte à sacrifier ses éléments les plus manifestes. Il existe tant de mystère rattaché au fait de créer une œuvre d'art, ne serait-ce que dans les phases d'incubation et d'illumination, que l'artiste n'a pas cette habitude de revenir sur ce qui lui paraît le plus évident de prime à bord. Cet intérêt est plutôt celui de la science et notamment de la philosophie, qui ne traîne pas derrière elle la même tradition et dont les questionnements diffèrent²¹⁴. Conséquence, enfin, parce qu'on a depuis longtemps habitué les artistes à croire que « tout n'est pas aussi simple » que de créer une œuvre. Ainsi, au lieu de se fier à leurs propres impressions, les artistes se sont progressivement persuadés, notamment par le biais des théories artistiques philosophiques et

²¹² cf. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.66.

²¹³ Il ne doit pas en être déduit que toutes les intentions catégorielles vont également de soi pour tous les artistes. Par exemple, un même artiste peut hésiter longtemps à se consacrer aux peintures de genre ou bien aux portraits. De même entre deux styles de peinture ou entre deux traditions artistiques.

²¹⁴ Les débats intentionnalistes et anti-intentionnalistes, mentionnés au premier chapitre, en sont une preuve convaincante. Voir à ce sujet les discussions du premier chapitre, section c) et d).

psychologiques, que l'étape de préhension, si elle existe, n'est pas aussi importante pour le processus créatif qu'on serait porté à le croire.

Que cette première phase du processus créatif ne soit pas ce sur quoi repose le véritable travail « créatif » dans la créativité, nous ne devons pas pour autant déduire sa trivialité ou bien, ce qui est pire encore, son inexistence. La phase de préhension est au contraire un moment nécessaire dans la création d'une œuvre d'art :

[...] Ce que nous nommons œuvre d'art n'est pas le produit d'une activité plus ou moins mystérieuse, mais bien un objet fait de main d'homme pour l'usage d'autres hommes. La plupart des tableaux et des statues qui sont aujourd'hui alignés sur les murs de nos musées n'ont pas été conçus en vue d'une telle présentation. Ils ont été exécutés à une occasion particulière et dans un but précis que l'artiste avait en tête alors qu'il travaillait²¹⁵.

Pour qu'il y ait une idée à trouver, il faut forcément la chercher. Et même si cette recherche, par la force du temps ou simplement par concours de circonstances, finit par se faire oublier, l'idée obtenue à la fin de l'incubation en est une que l'artiste aura « reconnue » comme propice; pour lui-même dans le contexte où elle est apparue, mais également propice à un projet, un problème, une quête, un médium, une tradition, un langage, une technique, en bref, propice à certaines conditions que la phase de préhension a pour dessein de formuler concrètement. Et même si cette *occasion*, si ce *but* précis dont parle Gombrich n'est pas toujours conscient, pour qu'il y ait « créativité artistique » et donc pour qu'il y ait œuvre d'art au sens propre, il apparaît comme nécessaire qu'à travers ce processus l'artiste fasse des choix, prenne des décisions, afin de donner « sens » à ces idées qui animent progressivement l'œuvre, afin de les faire « siennes ». Comme l'exprime notre modèle du processus créatif artistique, peu importe que la préhension amorce ou non le processus, pour qu'il y ait créativité elle doit s'y rencontrer au moins une fois, ne serait-ce qu'à la fin. Même l'enfant qui gribouille sur son papier, qui semblerait faire l'économie de cette phase de préhension, exerce tout de même une certaine forme de créativité puisqu'il est lui-même confronté à certains choix élémentaires tels que celui du type de crayon, de papier, de couleur, de forme, de représentation, etc., et que les idées qu'il pourrait avoir, les

²¹⁵ Gombrich, *Histoire de l'art*, p.29.

images qui lui viennent répondent à de tels choix. La psychologie infantile, plus que tout autre domaine relié aux arts, a reconnu un certain rôle, plus ou moins explicite, relié à la phase de préhension. Ellen Winner, à l'occasion d'un article²¹⁶ publié dans la revue *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, a reconnu l'existence de certaines aptitudes cognitives, qu'elle appelle *habits of mind*, dont plusieurs, sinon toutes, peuvent sans difficulté se rapporter à ce moment de choix, de volonté et de décision.

Une autre façon de considérer l'apport de la phase de préhension pour le processus créatif artistique réside en ce que Paul Valéry a appelé les « décisions de détail » et procède à partir de l'indice que peuvent conférer à l'artiste les relations entre la contrainte ou l'excès de liberté dans la composition d'une œuvre :

Une esthétique émanée de la réflexion et d'une volonté suivie de compréhension des fins de l'art, portant sa prétention jusqu'à interdire certains moyens, ou à prescrire des conditions à la jouissance comme à la production des œuvres, peut rendre et a rendu, en fait, d'immenses services, à tel artiste ou à telle famille d'artistes, à titre de participation, de formulaire d'un certain art (et non de tout art). Elle donne des lois sous lesquelles il est possible de ranger les nombreuses conventions et desquelles on peut dériver les décisions de détail qu'un ouvrage assemble et coordonne. De telles formules peuvent, d'ailleurs, avoir dans certains cas, vertu créatrice, suggérer bien des idées que l'on n'eût jamais eues sans elles. La restriction est inventive au moins autant de fois que la surabondance des libertés peut l'être²¹⁷.

Cette lecture de Valéry n'est pas sans nous rappeler le mouvement de « préparation », qui relie la phase de préhension avec celle d'incubation, et plus particulièrement sa résolution problématique dans le cadre du fameux *syndrome de la page blanche*, évoqué au deuxième chapitre. Cette situation particulière, fréquente dans les cas de créativité artistique, prend l'artiste en amont de sa production dans un état où lui-même désire ardemment créer, mais où il en est incapable. L'interprétation valérienne suggère que cette incapacité, qu'elle soit ou non imputable à une certaine angoisse ou à un blocage

²¹⁶ Ellen Winner, "Visual thinking in art education: Homage to rudolf arnheim", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1, no.1, (2007).

²¹⁷ Valéry, "Première leçon du cours de poétique", p.247.

psychologique, relève avant tout d'une trop grande liberté : l'esprit a en lui une source intarissable d'*invention* qu'il n'arrive pas lui-même à canaliser. Sous cette optique, la *contrainte*²¹⁸ de la liberté artistique semble une bonne manière de pallier le problème et d'aider l'artiste à faire plus facilement les choix qui sont les siens. Certains psychologues d'orientation psychanalytique ont soumis l'hypothèse que ce syndrome était en fait causé par une trop grande auto-critique²¹⁹ de la part de l'artiste. Dans tous les cas, cela nous rappelle que la créativité, dans ses dynamiques conscientes et inconscientes, demeure avant tout une question de liberté et d'équilibre. C'est ce que veut dire Mikel Dufrenne lorsqu'il suggère que cette « planification » de l'œuvre (que nous appelons la phase de préhension) est moins *projet* que *promesse* puisqu'elle ne peut garantir, à elle seule, la réalisation qui devra suivre. Il s'agit tout de même là d'un moment névralgique au sens où, à travers elle, l'œuvre est liée à son dénouement, en appelle à sa concrétisation ultime :

[certes], il y a pour le créateur une réalité du projet, si l'on entend par là soit le plan, soit l'ébauche; il y a une pensée qui préside au faire, et qui le précède. Mais cette pensée de l'œuvre à faire est-elle équivalente à la pensée de l'œuvre faite? Si le *à* indique une tâche, si cette pensée est un programme de travail, le projet ne peut encore nous donner la clef de l'œuvre, il dit seulement comment est conçue par l'auteur l'opération créatrice. Toutefois, ce programme doit tenir une promesse, il est ordonné à la réalisation d'une certaine « idée », qui est précisément l'œuvre exigeant sa réalisation²²⁰.

Enfin, quant à savoir si cette planification mérite sa place au sein de ce que nous appelons « créativité », il nous apparaît évident qu'il ne saurait en être autrement; penser le contraire serait en quelque sorte sous-estimer la part de volonté consciente requise à la production d'une œuvre d'art, comme le semble faire Anzieu que nous citons ici dans son texte *Le corps de l'œuvre* :

Les créateurs, qui sont généralement et à juste titre irrités par des interprétations psychanalytiques réductrices de leurs ouvrages, mettent au

²¹⁸ Pour une étude intéressante des effets positifs de la contrainte sur le travail artistique, cf. Jerrold Levinson, "Elster on artistic creativity", dans *The creation of art*, ed. Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²¹⁹ cf. Rank, *Art and artist : Creative urge and personality development*, p.23. Également Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.135-150.

²²⁰ Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.66.

contraire l'accent sur la part de la volonté, de l'intelligence, de la décision dans le choix d'un plan, d'un genre, d'un ton, d'un type de construction. Nous entrons là dans une activité d'accompagnement de la création, de suite nécessaire à lui donner, qui n'est plus en tant que telle créatrice [...] et qui relève, plus généralement, des tâches de confection, de rédaction, d'écriture²²¹.

Cette vision réductrice du travail artistique nous semble également trop partielle puisqu'elle survalorise la dimension subconsciente au détriment des dimensions plus articulées de la « créativité ». Quoi de plus créatif, au contraire, que ces tâches qu'il énumère, quoi de plus productif que cette phase où l'artiste organise son travail, son médium en fonction de l'œuvre qu'il entend réaliser?

En science, la phase de préhension est habituée de se voir accorder une valeur autrement plus élevée; il s'agit en effet d'un moment crucial dans le *cursus* de la créativité scientifique visant à la recherche, la définition et la décortication des problèmes en cause. Il s'agit d'un moment où le scientifique organise ce qu'il connaît déjà en fonction de découvrir ce qu'il cherche à connaître. Pour le dire comme le mathématicien Henri Poincaré, il s'agit d'une période de choix: « To create consists precisely in not making useless combinations and in making those which are useful and which are only a small minority. Invention is discernment, choice »²²².

Pour plusieurs scientifiques, le premier pas dans la détermination d'une œuvre de science est celui de la détermination du problème à résoudre (*problem-finding*). Cette étape n'est pas aussi banale qu'il pourrait sembler, puisque la discipline et l'expertise du scientifique lui fournissent une variété considérable de problèmes potentiels qui rendra ce choix difficile. Cette situation se distingue par ailleurs assez radicalement du contexte de l'art : même si l'artiste ne sait pas ce qu'il va faire, même si dans certains cas il ne s'est pas encore commis à un choix catégoriel de médium, il aspire déjà, comme dirait Valéry, à sa propre nécessité. Autrement dit, il contient déjà en lui-même la matière première de ses

²²¹ Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, p.125.

²²² Ghiselin ed., *The creative process*, p.24.

œuvres et se trouve par elle guidé dans son processus, comme sous la pression d'une urgence :

Qu'on nous entende bien : il n'est pas question d'introduire ici un mythe de l'œuvre à faire. Ce qui presse l'artiste, c'est son propre génie : un certain besoin de s'exprimer, de donner consistance à une vision du monde qui lui est propre, comme nous verrons plus loin. Il y aurait d'ailleurs à se demander pourquoi il choisit de s'exprimer ainsi plutôt qu'autrement, par exemple par le discours, par l'action, ou seulement par le silence. Mais, en tout cas, l'appel de l'œuvre est en même temps un appel de soi à soi qui se traduit par une exigence de création; et ce que l'artiste a à créer, c'est une œuvre qui soit vraiment sienne. Mais il ne sait peut-être pas que cette œuvre doit être sienne, et surtout comment elle le sera : il ne peut l'apprendre qu'en la faisant²²³.

En science, l'agent créatif ne possède pas cette relation intime pour le guider *a priori* et rendre sa tâche plus facile. La nature de la phase de préhension est méthodique et rationnelle, elle se fonde sur des principes heuristiques et des lois qui ne permettent pas au scientifique de présager du contenu de son œuvre, de « ressentir » son issue à l'avance. Cela explique notamment l'embarras du choix auquel doit souvent se confronter le scientifique en phase de préhension. Bien sûr, ce choix des « problèmes » dans le *problem-finding* peut être orienté sur la base d'une préférence personnelle ou alors d'une motivation sensible ou affective. Le problème est tout de même déterminé, et ultimement résolu, non par cet élément intime, mais bien par un choix rationnel cautionné par une méthodologie concrète. Parfois même, le contexte hautement « compétitif » du domaine scientifique rend ce choix crucial dans la mesure où il soumet l'agent à un parcours spécifique qu'il lui sera très difficile d'altérer en cours de route (par exemple la découverte de l'ADN). La définition des termes du problème et du contexte de la recherche est également un autre enjeu important en phase de préhension scientifique : tout dépendant la discipline concernée, l'agent doit prendre en compte l'histoire, les traditions, les usages et les techniques de cette discipline dans laquelle s'inscrit son processus créatif, afin de bien délimiter ses possibilités et ainsi améliorer ses chances d'obtenir de meilleurs résultats. Il

²²³ Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.66, note.

doit également recenser toutes les informations disponibles sur son sujet et veiller à ce qu'elles soient valides et pertinentes. Enfin, il semble que cette phase soit également l'occasion de formuler certaines pistes de solutions ou hypothèses afin d'orienter l'esprit sur des pistes constructives.

Incubation

Dans le milieu de l'art contemporain, la phase d'incubation se présente moins comme un moment précis dans le flot du processus que comme une opportunité pour l'esprit de s'ouvrir (et donc de s'abandonner) à l'errance que ce phénomène exige. Rien n'est d'ailleurs plus sacré que ce privilège ultime de l'artiste, qu'il est toutefois loin de se réserver pour lui seul, celui de savoir percer cette couche épaisse et unilatérale de la logique instrumentale, celle appartenant à la quotidienneté du *Dasein*, afin de saisir ce qui lui appartient de plus fragile et qui pour cette raison lui échappe le plus souvent :

But even a Minerva-like product, if it is artistic, presupposes a prior period of gestation in which doings and perceptions projected in imagination interact and mutually modify one another. Every work of art follows the plan of, and pattern of, a complete experience, rendering it more intensely and concentratedly felt²²⁴.

Cette phase, que nous décrivons en deuxième dans notre modèle générique (section c) du deuxième chapitre) comme étant ce qui existe de plus universel en l'esprit humain, c'est-à-dire sa capacité de génération et de rétention d'idées, prend tout de même chez lui (l'artiste) des formes inusitées. L'image de la « nuit » est récurrente, notamment chez Ionesco²²⁵, Gosselin et Lancri²²⁶. Il semblerait bien que cette image nocturne doive se

²²⁴ Dewey, *Art as experience*, p.54.

²²⁵ cf. Ionesco, "L'auteur et ses problèmes", dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.30.

²²⁶ cf. Jean Lancri, cité dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec ed., *La recherche création: Pour une compréhension de la pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p.15.

justifier par la métaphore de la vue²²⁷, qui renvoie traditionnellement à la lumière de la conscience, celle qui perçoit les choses clairement et s'en forme des connaissances distinctes. La nuit fait donc ici référence par contraste à cet état para-conscient qui accompagne l'artiste dans ses démarches artistiques et plus précisément à cet instant fatidique que nous avons nommé « incubation », c'est-à-dire lorsque l'esprit conçoit son idée, mais que celle-là n'y est pas encore présente de façon déterminée. L'esprit est donc dans l'obscurité puisqu'il ne sait pas encore ce qu'il va faire, il « erre » à la recherche d'idées, sous l'impulsion d'une intuition qui échappe au regard analytique de l'expérience quotidienne. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que les artistes utilisent souvent le jargon psychanalytique du « rêve » pour traiter de cet état particulier : « [La] recherche en arts plastiques se trouve écartelée (du moins à l'université) entre la raison et le rêve. [...] Que la raison rêve et que le rêve raisonne, c'est une évidence, dans le domaine de la recherche en arts plastiques »²²⁸.

Cette vision de la nuit comme domestication du rêve tend par ailleurs à démentir la vision traditionnelle de l'artiste comme un être exclusivement doué de talent²²⁹ et de l'art comme la pure application de ce talent (notamment dans le concept de virtuosité) puisqu'elle accorde à l'un et à l'autre le crédit d'un « nouveau » genre de travail possédant son propre rythme, sa propre nature, mais également sa propre noblesse :

Le vulgaire croit que le talent doit toujours être égal à lui-même et qu'il se lève tous les matins comme le soleil, reposé et rafraîchi, prêt à tirer du même magasin, toujours ouvert, toujours plein, toujours abondant, des trésors nouveaux à verser sur ceux de la veille; il ignore que, semblable à toutes les choses mortelles, il a un cours d'accroissement et de dépérissement, qu'indépendamment de cette carrière qu'il fournit, comme tout ce qui respire

²²⁷ Pour un examen de cette métaphore traditionnelle occidentale, voir le sixième essai intitulé « The nobility of sight » de Hans Jonas, *The phenomenon of life*, Evanston, Il., Northwestern University Press, 2001.

²²⁸ Jean Lancri, cité dans Gosselin et Coguicq ed., *La recherche création: Pour une compréhension de la pratique artistique*, p.13.

²²⁹ Il y aurait ici place à tisser un certain parallèle entre le concept de talent et celui d'intelligence, le dernier ayant progressivement remplacé le premier, notamment dans la tradition psychologique (J.P. Guilford s'offre comme un exemple paradigmatique). À défaut de nous permettre cet écart, nous pouvons tout de même pointer dans la direction de John Dewey qui établit, dans son *Art as Experience*, que l'intelligence dans la conception artistique serait une affaire de sensibilité au même titre que de talent. cf. Dewey, *Art as experience*, p.47.

(à savoir : de commencer faiblement, de s'accroître, de paraître dans toute sa force et de s'éteindre par degrés), il subit toutes les intermittences de la santé, de la maladie, de la disposition de l'âme, de sa gaieté ou de sa tristesse²³⁰.

Cette confession de Delacroix nous rappelle que le travail de l'artiste est souvent à tort jugé de l'extérieur comme une activité pleine, transparente, toujours disponible, poussée *vers l'avant* (proactive) et donc infaillible. Mais ce travail, comme tous les autres, est soumis aux fluctuations incontrôlables de l'esprit et du corps. Dans son dogmatisme, le « vulgaire » a donc omis de considérer la part active de la *passivité* reliée à la créativité artistique. On a souvent associé cette passivité au caprice de la « rêverie » (de Vinci) sans toutefois remarquer que cette rêverie constituait un *acte* à part entière, comme le sont d'ailleurs tous les états hypnagogiques²³¹ en général. « Quand je me couche, je fais quelque chose », dira Merleau-Ponty, « *je me prête* au sommeil »²³². Il en est de même pour l'incubation et la production artistique en particulier : la décision de faire une œuvre n'est bien souvent qu'un simple *signal* donnant le coup d'envoi de la germination intérieure de la (pré)conscience qui engendrera l'idée tant attendue. Il n'y a parfois qu'un lien très étroit, voire indirect, entre ce signal et l'idée qui en découle. C'est toutefois de cette dialectique subtile entre l'ouverture²³³ passive de l'artiste (qui ne dépend pas de soi) et sa *domestication* active dans le processus en entier (qui dépend de soi) que s'organise l'œuvre finale. C'est d'ailleurs ce qu'exprime Merleau-Ponty, dans ses notes de cours du Collège de France, en opposition à la vision fataliste de Sartre :

Écarter malentendu : il n'y a pas là déterminisme, soumission à force étrangère; l'événement n'advient souvent qu'après décision (de dormir, de séduire). Mais l'événement n'est pas fait par elle, n'est que permis par elle, ce n'est pas ce qui a été décidé qui advient. Ceci est applicable aussi à [a] production d'œuvre d'art, peut-être à toute action ou entreprise en tant qu'elle est vraiment vécue ou faite. [...] Rapport au temps, donc : « projet »

²³⁰ Eugène Delacroix, *Journal de eugène delacroix (1822-1863)*, Paris, Plon, 1980, p.873.

²³¹ Hormis peut-être la névrose complète. Voir la section sur l'incubation au chapitre précédent.

²³² Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*, p.189.

²³³ Au sens de Gosselin *et al*, citation de la note 162 de cette thèse.

non au sens vulgaire d'avenir anticipé, posé à distance, de non être choisi; mais plutôt l'être se levant vers, s'équilibrant sur ce qui n'est pas encore²³⁴.

Suite à ce que nous venons d'élucider, il est de notre avis que le terme d'incubation offre une meilleure compréhension du phénomène en question que celui, peut-être plus éloquent et mystérieux, de « nuit » que nous laisserons à la discrétion de son usage artistique. Contrairement à ce dernier, il se prêterait davantage à cette dimension « temporelle » que mettent en relief Delacroix et Merleau-Ponty dans les citations précédentes et qui nous semble si importante pour la créativité. Enfin, le concept d'« incubation » suscite plus que tout autre l'idée d'une « activité », de « quelque chose qui se passe » et dont l'artiste est, peut-être davantage encore que le scientifique, habilité (même parfois formé) à en ressentir et domestiquer les effets.

Ce serait toutefois une erreur d'aller jusqu'à admettre que seul l'artiste expérimente cette phase d'incubation dans le cours de son processus créatif. Il est vrai que peu de scientifiques ont réfléchi sur la phase d'incubation ou même encore sur la nécessité d'un moment de maturation préconsciente dans le cours de l'expérience créative scientifique et jusqu'au siècle dernier, on pouvait croire qu'une telle réalité était vraisemblablement facultative. Mais depuis, certains efforts se sont déployés dans le domaine des sciences pures pour démontrer qu'il n'existe pas de créativité scientifique sans incubation. Jacques Hadamard et Catharine Patrick, dans la foulée de Wallas, ont même tâché de prouver l'existence d'une phase à part entière réunissant ces caractéristiques au cœur du processus créatif. Cette phase se retrouve selon eux (et conformément à notre théorie) à la suite de la préhension, avant l'illumination, et se caractérise selon Hadamard par un foisonnement simultané d'images et de raisonnements :

Both mental streams, images and reasonings, constantly guide each other though keeping perfectly distinct and even, to a certain extent, independent; and we have found this to be due to a cooperation between proper consciousness and fringe-consciousness. It may be supposed that there is

²³⁴ Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*, p.189.

some analogy between the two phenomena and that one could help us to understand the other²³⁵.

Cette « maturation symbolique », que décrit à sa façon Hadamard, confirme les théories des psychanalystes sur le « préconscient » et, surtout, son rôle crucial dans le contexte de la créativité scientifique. Selon Hadamard, il semble que ce préconscient soit suscité à un niveau « superficiel » dans la création scientifique, parce que le « plein inconscient » jette des racines beaucoup trop profondes et se rend donc inutilisable pour le travail conscient, qu'il soit technique ou mental :

The word “subconsciousness” might be distinguished from “unconsciousness” in order to denote such superficial unconscious processes and there is, moreover, the word “fringe-consciousness”, created by William James and then used by Wallas with that same meaning, as much as I understand, and which is even very expressive in that sense²³⁶.

Henri Pointcarré est peut-être le premier à avoir traité de l'importance pour les découvertes scientifiques d'un « long moment de travail inconscient » et donc à avoir confirmé avant la lettre l'esprit de la phase d'incubation :

Most striking at first is this appearance of sudden illumination, a manifest sign of long, unconscious work. The role of this subconscious work in mathematical invention appears to me incontestable, and traces of it would be found in other cases where it is less evident²³⁷.

On peut donc admettre que la principale différence entre les créativités artistique et scientifique au niveau de la phase d'incubation se trouve dans la plus faible profondeur de la maturation préconsciente quant à la deuxième en comparaison à la première. Si pour les artistes l'incubation est une nuit qu'ils doivent apprendre à domestiquer comme une seconde nature, pour le scientifique, elle demeure un abîme étrange et provisoire qu'il doit apprendre à affronter à chaque fois, et à chaque fois encore surmonter. L'incubation est donc pour lui comme un « mal nécessaire » qui lui permet de trouver une solution au problème qui lui est présenté ou qu'il « doit » résoudre, solution qui aurait été beaucoup

²³⁵ Hadamard, *The mathematician's mind*, p.97-98.

²³⁶ Ibid., p.25.

²³⁷ Henri Pointcarré cité dans Ghiselin ed., *The creative process*, p.27.

plus lente, voire impossible, à trouver sur les modes rationnels qui constituent ordinairement son expérience de travail.

Nous pouvons citer en terminant Catharine Patrick qui a tenté, dans le cadre de nombreuses études, de mesurer la phase d'incubation auprès des artistes professionnels :

[We] find that artists generally incubate an idea, which may be accompanied by a feeling. It is often only partly formulated into what would constitute a mental picture and is but vaguely expressed. Most of them gave the report that incubation consisted of an idea which kept recurring over a period of time ranging from a few minutes to several years. [...] A mood or idea is being incubated when it involuntarily repeats itself with more or less modification during a period when the subject is also thinking of other topics²³⁸.

Illumination

L'histoire de la littérature en général et philosophique en particulier semble avoir fusionné le plus souvent la phase d'illumination avec les deux précédentes, soit l'incubation et la préhension, sous le concept unifié d'« inspiration »²³⁹. Cette conception pittoresque et encore abondamment utilisée de nos jours a sans nul doute été popularisée par une reprise des conceptions gréco-romaines de l'antiquité dans le contexte des grands *Salons* modernes et romantiques, notamment chez des auteurs comme Diderot, Winckelmann, Goethe et Schelling, qui ont contribué à étendre les ailes du mythe de l'enthousiasme et des muses :

D'abord, un état dominé par l'inspiration qui donne lieu, le plus souvent, à une première ébauche exécutée avec amour. Ensuite, l'artiste s'efforce de

²³⁸ Catherine Patrick citée dans Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.77.

²³⁹ L'inspiration semble elle-même incarner, notamment pour les artistes, une « quasi-phase », c'est-à-dire une étape d'« introduction » pour la véritable créativité qui elle a lieu lorsque l'artiste s'implique physiquement par rapport à son œuvre, laquelle nous appelons « concrétisation ». Klee traite de « pré-crétation » (Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.59.) tandis que Gosselin *et al.* la désigne par la phase d'« ouverture » (Gosselin *et al.*, «Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique», p.648.) cf. également Gingras-Audet, «Note sur l'art de s'inventer comme professeur». Nous ne partageons pas cette conception dualiste de la créativité conçue comme pré-crétation/crétation qui tend selon nous à négliger, voire banaliser, certaines dimensions spécifiques importantes de la réalité qu'elle désigne.

résoudre tous les problèmes formels et techniques que soulève la traduction de ses visions ou le perfectionnement de son ébauche. Un judicieux équilibre entre ces deux phases, c'est-à-dire une relation harmonieuse entre un état où domine l'« enthousiasme » ou l'« inspiration » et un état où tout n'est que « jugement » et « raison » assure l'éclosion de chefs-d'œuvre²⁴⁰.

Si la philosophie ne manque pas aujourd'hui et avec raison de rappeler les influences romantiques liées aux notions d'inspiration, d'enthousiasme et de génie, elle néglige toutefois de rappeler que c'est également à partir de cette époque, et même avant, que ces dites notions cessent de faire référence à des puissances strictement « extérieures » pour devenir la responsabilité des artistes eux-mêmes²⁴¹. Il s'agit là en fait d'une révolution par rapport à la conception antique du travail de l'artiste, sa crédibilité et son statut : l'artiste n'est plus le simple jouet des dieux, il est désormais responsable de son art au sens où il puise en lui-même les forces qui lui permettront d'engendrer ses œuvres. Ce virage lié aux fondements du concept de créativité prend, dans ses manifestations les plus concrètes, des aspects souvent contradictoires, par exemple chez Diderot que nous citons encore chez Bukdahl et qui désigne cette fois par le biais de deux figures distinctes (soit celle du démon, d'une part, et celle du « coin ignoré des hommes », de l'autre) les sources respectivement externes et internes de l'inspiration :

Diderot constate que les modifications du processus de création artistique dépendent du tempérament de chaque artiste et du genre traité. Parfois le démon de la création qui habite l'artiste est si violent que ce dernier ne sait pas très bien ce qu'il est en train de créer ou de découvrir, ni à quelle force supérieure il est soumis. [...] C'est grâce à de tels moments d'inspiration que l'artiste nous révèle des rapports cachés et de nouveaux aspects de la nature et de la réalité sociale. Diderot donne de l'inspiration la définition suivante : c'est l'« art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent ». Lorsque le peintre ou le sculpteur est inspiré, son esprit conçoit les figures imaginaires auxquelles son pinceau ou son ciseau donnera vie²⁴².

²⁴⁰ Bukdahl, *Diderot critique d'art*, p.437.

²⁴¹ cf. Rudolf Arnheim, *The genesis of a painting: Picasso's guernica*, Berkeley, University of California Press, 1962, p.1-3.

²⁴² Bukdahl, *Diderot critique d'art*, p.438-439.

Ainsi, au même moment où le romantisme réintroduit la mythologie de la créativité, il en effectue l'exorcisme en supprimant la distance insurmontable qui séparait l'artiste de l'essence de son génie. C'est en l'imagination qu'il réunira à la fois Pygmalion et Aphrodite²⁴³, comme le suggère d'ailleurs Diderot précité; cette faculté divine (ou plutôt diabolique²⁴⁴) que les théories modernes recensaient déjà comme le principal ingrédient du génie présentait, du fait même de sa nature particulière, un certain danger pour les théoriciens de l'époque ayant pu ainsi, jusqu'à un certain point, justifier la prescription kantienne bien connue de lui « rognier les ailes »²⁴⁵.

Avec le temps, cet *alter ego* génial, propagé par l'idéologie romantique, se métamorphosera au sein de la tradition psychanalytique en l'élément pulsionnel et cathexique²⁴⁶ qu'on finit par lui voir adopter sous le vocable de *Surmoi*. Au fil de ces bouleversements lexicaux, méthodologiques, épistémologiques, voire quasi-métaphysiques, la philosophie et la psychologie développeront une certaine curiosité à propos de ce caractère tout à fait fascinant de « dépersonnalisation » qui se laisse constater des phases particulièrement aigües de révélation (évoquées au deuxième chapitre, section d). Ce phénomène tout à fait particulier, plongeant l'artiste au plus fort d'un état second et associé

²⁴³ Fait référence à la fable du Livre X des Métamorphoses d'Ovide où un artiste, Pygmalion, tombe amoureux de sa création, une statue représentant une femme. Aphrodite répond à ses prières et donne vie à ladite statue, avec qui Pygmalion engendrera un fils nommé Paphos. Ici Pygmalion symbolise la *techne* artistique et Aphrodite l'enthousiasme donnant vie à cet *art*.

²⁴⁴ Comme chez Faust, il y a quelque chose de sacrilège dans l'acte, même théorique, de conférer à l'Homme le pouvoir des dieux. C'est ainsi faire de l'Homme non pas un dieu, mais bien un démon. C'est précisément ce dont il est question par cette révolution que nous venons d'évoquer, celle-là même qui supprime la distance entre les fondements du génie, d'une part, et son actualisation en art, d'autre part. Il serait par ailleurs intéressant de faire enquête sur les racines de cette transition entre divin et démoniaque dans le lexique utilisé pour traiter de ce pouvoir qu'est celui de la « création » artistique. Une lecture psychanalytique pourrait provisoirement suggérer que ce changement est principalement engendré par une culpabilité de l'époque liée au rejet progressif de la religion judéo-chrétienne, de ses tabous religieux et moraux. Le romantisme critique la religion en réutilisant ses propres dispositifs mythologiques (l'arbre interdit de la connaissance, le mythe de l'ange déchu, etc.). Les figures de Faust et Méphistophélès, de Frankenstein et de Jekyll and Hyde sont autant d'exemples qui corroborent cette interprétation.

²⁴⁵ Kant, *Critique de la faculté de juger*, p.221. Peut-être ce que nous venons d'exposer à la note précédente vient-il contribuer à justifier l'attitude de prudence dont fait preuve la philosophie moderne et romantique à l'égard de l'imagination?

²⁴⁶ Pour cette terminologie typiquement freudienne, revoir les sections b) et c) du deuxième chapitre.

à une activité cérébrale accrue, était également prégnant dans les conceptions modernes du génie :

Comment se fait-il que dans une demi-ivresse, certains hommes, et je suis de ce nombre, acquièrent une lucidité de coup d'œil bien supérieure, dans beaucoup de cas, à celle de leur état calme ? Si dans cet état, je relis une page dans laquelle je ne voyais rien à reprendre auparavant, j'y vois à l'instant, sans hésitation, des mots choquants, de mauvaises tournures, et je les rectifie avec une extrême facilité. Dans un tableau, de même : les incorrections, les gaucheries me sautent aux yeux; je juge ma peinture comme si j'étais un autre que moi-même²⁴⁷.

Cette toute dernière phrase, tirée du journal de Delacroix, nous semble bien là une clé pour résoudre l'intrigante expression de Rimbaud « Je est un autre »²⁴⁸, car l'artiste, peut-être plus encore que le scientifique, est à même de vivre ce genre de dédoublement auquel se prête d'emblée son métier. Il n'est pas seulement ici question du jeu de l'acteur, qui doit par nature incarner l'*éthos* d'un autrui, mais bien de l'ensemble de la profession artistique pour qui la dimension « expressive » facilite ce passage du *je* au *il*.

Malgré l'étendue de sa popularité et la fréquence de son usage, nous croyons toutefois que le terme d'« inspiration » n'est pas propice à une description fidèle des réalités que ce terme prétend désigner. Nous avons préféré poursuivre dans la veine initiée par Graham Wallas en la divisant en trois phases succinctes : la préhension, l'incubation et l'illumination. C'est à cette dernière phase que semble appartenir le phénomène de dépersonnalisation que nous venons d'évoquer.

En science, l'illumination semble se présenter relativement de la même façon que chez l'artiste. Jacques Hadamard ira même jusqu'à affirmer qu'il existe quelque chose comme une « expression scientifique » rejoignant dans sa phénoménologie la description de certaines découvertes poétiques :

²⁴⁷ Delacroix, *Journal de eugène delacroix (1822-1863)*, p.877.

²⁴⁸ Du moins l'interprétation « romancée » qu'on lui connaît aujourd'hui. La lettre d'Izambard datant du 13 mai 1871 semble toutefois lui conférer un sens beaucoup plus modeste et concret. Graham Robb, dans sa biographie de Rimbaud (2001) semble suggérer qu'elle aurait plutôt à voir avec une critique de Descartes qu'une véritable apologie des Muses de l'imagination. Toutefois, dans la mesure où cette interprétation romancée, même illégitime, a déjà été endossée à de multiples occasions par une grande communauté d'artistes, elle conserve pour cette thèse son caractère de vérité.

Now, however likely it may seem at first glance that some kind of emotions may favor poetry because they more or less directly find their expression in poetry, it is not certain that the cause is the right one or at least the only one. [...] I should agree with this curious statement of Daunou: “In Sciences, even the most rigid ones, no truth is born of the genius of an Archimedes or a Newton without a poetical emotion and some quivering of intelligent nature.”²⁴⁹

Cela contribue à nous faire croire que la « découverte scientifique », contrairement à un niveau plus élémentaire d’opération mentale et technique, entraîne l’agent créatif dans un dédale hautement émotionnel où se mélangent les impressions les unes dans les autres, engendrant un état quelque peu semblable à l’« émotion esthétique » (notamment décrite par Collingwood). C’est ce qui distingue selon Pointcarré entre le bon et le *très bon mathématicien*, dans la mesure où seulement en atteignant un niveau d’abstraction « symbolique », c’est-à-dire « libre » (pour dire dans ses propres mots), le scientifique pourra réussir à découvrir certains éléments qui lui semblaient *a priori* paradoxaux ou alors très éloignés. C’est en cela que le *très bon* scientifique réussit à être créatif, ce que ne peut pas le mauvais, parce qu’il réussit à se hisser au-dessus des conventions rationnelles, des lois et des méthodes rigides de sa discipline.

La phase d’illumination a été décrite également par plusieurs philosophes et notamment Friedrich Nietzsche (sous le terme de « révélation ») qui en traite un peu comme les Grecs au sujet de l’enthousiasme ou de Picasso à l’égard de sa propre démarche :

The notion of revelation describes the condition quite simply; by which I mean that something profoundly convulsive and disturbing suddenly becomes visible and audible with indescribable definiteness and exactness. One hears – one does not seek; one takes – one does not ask who gives; a thought flashes out like lightning, inevitably without hesitation [...] ²⁵⁰.

²⁴⁹ Hadamard, *The mathematician's mind*, p.9-10.

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche cité dans Ghiselin ed., *The creative process*, p.209. Dans le cas de *Also sprach Zarathustra*, l’absence de la phase de préhension et le style très littéraire de Nietzsche nous conduit à croire qu’il s’agirait presque d’un processus créatif artistique. Toutefois, rien ne nous empêche de croire que ces observations sur l’illumination concernent également ses œuvres plus philosophiques.

Chez Nietzsche, tout comme chez Einstein²⁵¹ d'ailleurs, il y a l'idée d'une mobilisation d'énergie visuelle et motrice suscitée en phase d'incubation et activée en phase de révélation. Tout ceci contribue à nous faire penser que l'illumination n'est pas une phase exclusive de la créativité artistique et se présente également dans les sciences, quoiqu'à des niveaux parfois plus subtils.

Qu'il nous soit permis de rappeler que toute la logique de cette phase d'illumination, comme d'ailleurs celle de l'ensemble du processus créatif, repose chez l'artiste sur le principe que nous appelons « nécessité intérieure », et que nous expliciterons à la prochaine section. C'est en vertu de cette finalité que l'idée est intimée, que le cri d'Archimède est proféré. C'est également en vertu de ce principe que l'œuvre est concrétisée et qu'elle prend enfin la forme qui sera la sienne.

Concrétisation

Nous avons défini la concrétisation comme la quatrième phase du processus créatif, celle en vertu de laquelle « l'agent entre en action [...] se confronte avec son « inconnu » et tente de le modeler »²⁵², c'est-à-dire de lui donner forme. Dans le contexte plus spécifique de l'art, on peut mieux caractériser cette phase comme le moment où l'artiste entre en dialogue avec le support de son médium et prend des moyens afin de matérialiser, de manière adéquate pour lui, son œuvre en devenir. Cette « définition » nous apparaît cruciale puisqu'elle constitue le point de départ, ou plutôt d'arrivée (étant celui où l'artiste « exprime » finalement sa nécessité intérieure), de notre théorie de l'expression, laquelle se déploie dans le cadre des deux sections suivantes.

La concrétisation représente pour la tradition artistique une phase primordiale au point où certains la considèrent comme la clé de voûte de l'ensemble du processus²⁵³. Deux

²⁵¹ cf. Ibid., p.33.

²⁵² Il s'agit de la « définition » générique que nous avons donnée à la p.74 de cette thèse.

²⁵³ Voir la seule et unique véritable phase du processus. Voir à ce sujet la note 239 à la p.108 de la thèse.

éléments essentiels nous semblent ici dignes de mention : d'abord une implication corporelle et, surtout, intime de l'artiste avec la matière de l'œuvre, ensuite la prise de certaines décisions, l'exercice de certains choix dans le cadre d'une structure intentionnelle concrète.

Le premier élément que nous venons d'évoquer est, d'une façon unanime chez les artistes de tout acabit, une caractéristique très importante de la phase de concrétisation et en même temps ce qui la démarque de toutes les autres. C'est effectivement la seule phase qui implique un engagement *proactif* du corps propre sur la matière de l'œuvre, peu importe le médium ou support utilisé. En art, cet engagement semble être conditionné et maintenu par une relation *intime*, c'est-à-dire à un niveau très personnel, que partage l'artiste avec son œuvre en devenir. La quatrième phase possède en outre une phénoménologie variée, tout dépendant du type d'expression qui relie l'art et son auteur: expérimentation du médium, esquisse, précision de détail, répétition de séquences précises, révision, etc. L'artiste est corporellement impliqué dans son œuvre, s'y adonne entièrement sur un mode de présence qui mobilise l'entièreté des facultés humaines, autant psychologiques que sensori-motrices. L'attention est à son paroxysme et demeure en focus sur les parties travaillées, ceci peu importe la nature et le degré de cette implication.

Il semble que l'on puisse faire certains rapprochements entre la situation de la phase de concrétisation au sein du processus créatif artistique et le type d'artiste impliqué; par exemple, les enfants qui créent, que ce soit pour eux-mêmes, de façon spontanée, ou dans des activités de groupes, semblent avoir cette phase au tout début de leur processus. Il s'agit donc pour eux d'une étape centrale qui ne laisse toutefois pas beaucoup de place à l'incubation ni à l'illumination. En outre, plus l'artiste avance en âge et en maturité, plus son art semble acquérir de l'expérience; cela implique d'abord, au niveau processuel, que la phase de concrétisation est anticipée, que l'impulsion de départ se voit encadrée d'une démarche et d'une réflexion plus riche. Pour l'artiste aguerri, l'émotion initiale semble donc être soumise à une sorte de « re-travail » au sens où il a appris à se méfier des premières impressions qu'offre sa confrontation au médium. Cela permet également à ses productions d'acquérir une plus grande profondeur et, sans doute, un caractère plus

intéressant au niveau « esthétique ». Les artistes « professionnels » et/ou universitaires sont d'ailleurs de bonne heure éveillés à cette dimension cruciale de la création.

Ainsi, pour ce genre d'artistes et par transition avec l'exemple des amateurs ou des enfants, on peut dire que cet acte de concrétisation consiste d'abord et avant tout en un certain aboutissement, c'est-à-dire en la focalisation d'une activité intérieure qui s'est échelonnée sur plusieurs minutes, heures, jours, mois, voire plusieurs années, comme le rappelle Pierre Gosselin, dans sa théorie du processus créatif artistique (la phase de concrétisation correspond chez lui à la « phase d'action productive ») :

La seconde phase du processus créateur se caractérise par le travail conscient qui fait suite à l'émotion initiale : c'est grâce à lui que l'œuvre prendra forme matérielle. Bien que les frontières qui démarquent la première phase de la deuxième demeurent indécises, on peut dire qu'à partir du moment où le créateur prend plus ou moins conscience qu'il est habité par une intention plus précise de projet, qu'il se centre sur une façon plus particulière de donner forme à l'idée inspiratrice et qu'il passe à l'action, il sort de la phase initiale pour entrer dans la seconde. On assiste ainsi, en phase d'action productive, à un certain resserrement de l'ouverture qui caractérise la première phase; on peut parler d'une focalisation qui ne couperait pas complètement toute ouverture, mais qui tendrait plutôt à la canaliser en fonction de la réalisation du projet en développement²⁵⁴.

La concrétisation implique donc pour l'artiste aguerri beaucoup plus que le simple fait de se « mettre au travail »²⁵⁵, il s'agit en fait de la continuation de quelque chose qui est d'ores et déjà mis en marche, de l'enchaînement dans le visible d'actions qui étaient déjà opérantes sur un mode invisible.

Une autre dimension de la phase de concrétisation semble s'appliquer à tous les types d'arts et d'artistes confondus; il s'agit de la dimension de liberté qui impose à l'artiste l'embarras, mais également la nécessité de choix et de décisions qui s'avèreront déterminants pour l'œuvre en elle-même :

²⁵⁴ Gosselin *et al.*, "Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique", p.651.

²⁵⁵ cf. Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, p.94.

Au cours de cette phase, le pouvoir décisionnel du créateur est constamment sollicité jusqu'au moment crucial où il décide que son œuvre est achevée. La capacité de prendre des décisions est donc capitale en cours d'action productive. Toutefois, au fur et à mesure que l'œuvre prend forme, elle semble tendre à une certaine autonomie; de façon concrète, il arrive que vers la fin de la phase d'action productive, l'œuvre commande pratiquement d'elle-même son achèvement en ce sens que, à un moment donné, le créateur complète son travail de façon naturelle, dans le prolongement de la direction déjà prise et des formes déjà arrêtées²⁵⁶.

Le concept d'« autonomisation », qui apparaît chez Gosselin dans le passage précité, incarne un bon exemple de l'importance de ces décisions et de ces choix pour l'œuvre à naître. Il désigne un phénomène mystérieux, mais néanmoins fortement répandu dans le domaine artistique selon lequel c'est l'œuvre qui, à un moment donné dans le parcours créatif, prend les décisions à la place de l'artiste. Cette explication métaphorique semble toutefois justifiée dans la mesure où, comme l'évoque Gosselin précité, c'est véritablement de cette façon que l'artiste en phase de concrétisation ressent les choses. Si l'« œuvre commande son achèvement », c'est parce que l'artiste prend de « bonnes » décisions. Et c'est en partie en raison des décisions antérieures que les décisions ultérieures seront anticipées²⁵⁷. Une des difficultés majeures de l'artiste lors des premières phases de concrétisation est donc de bien intégrer, c'est-à-dire adéquatement²⁵⁸, chacune de ces décisions dans la matière de l'œuvre.

Ces quelques considérations à l'égard de la concrétisation nous portent à croire que, tout comme la responsabilité de la décision est liée à la matérialité de la concrétisation, la concrétisation elle-même se trouve liée aux phases précédentes de telle façon qu'il est souvent difficile des les distinguer l'une de l'autre :

Une caméra a enregistré au ralenti le travail de Matisse. L'impression était prodigieuse, au point que Matisse lui-même en fut, raconte-t-on, ému. Le même pinceau qui vu à l'œil nu sautait d'une action à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel, dans une imminence de

²⁵⁶ Gosselin *et al.*, «Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique», p.651-652.

²⁵⁷ La preuve en est que l'autonomisation de l'œuvre est rarement rencontrée en début de processus créatif.

²⁵⁸ De quelle façon cette intégration est adéquate pour lui, nous le verrons surtout à la prochaine section b.

commencement du monde, commencer dix actions possibles, exécuter devant la toile comme une danse propitiatoire, la frôler plusieurs fois jusqu'à la toucher presque, et s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé nécessaire²⁵⁹.

Ce que décrit Merleau-Ponty de façon tout à fait touchante pourrait plus précisément se rapporter au mouvement d'« élaboration » dont nous avons déjà traité au deuxième chapitre et qui consiste en le passage de la phase d'illumination (qui se trouve implicitement liée à la phase d'incubation) à celle de concrétisation. Quant au mouvement de « distanciation synchrétique », il relie les quatrième et cinquième phases du processus créatif artistique, soit la concrétisation et la proïémisation. Contrairement au mouvement d'élaboration qui concerne l'attitude proactive de l'artiste immergé dans son « élan créatif », celui de la « distanciation synchrétique » implique davantage une attitude contemplative qui fait place au jugement esthétique et à un retour plus global et réflexif de l'œuvre :

Le grand coloriste ne cesse d'examiner sa toile à des distances toujours différentes pour juger de l'effet d'ensemble et son visage, de même que toute sa personne, reflète l'état fébrile et douloureux qui est le sien aussi longtemps qu'il crée²⁶⁰.

Par « distanciation », nous voulons dire que l'artiste en phase de concrétisation laisse s'introduire entre lui et l'œuvre un certain espace ou une certaine temporalité (le cas échéant) lui permettant de la mieux juger. Par « synchrétique »²⁶¹, nous désignons là une qualité intentionnelle de la perception (noèse) en vertu de laquelle la diversité du *visé*

²⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p.62.

²⁶⁰ Bukdahl, *Diderot critique d'art*, p.439. Cette remarque de Diderot est particulièrement évocatrice puisqu'elle semble réserver au seul coloriste de talent cette disposition que nous avons préféré désigner par le mouvement de distanciation synchrétique. Il faut rappeler que, dans le contexte historique et artistique des Lumières, les arts du dessin étaient grandement favorisés par rapport aux arts de la couleur qui étaient alors rejetés comme secondaires, imputables, selon le préjugé alors en vigueur, au manque de talent et de pratique. C'est jusqu'à un certain point ce qui justifie la grande critique manifestée de leur temps à l'endroit de peintres comme Le Titien, Rubens et Delacroix. Diderot ici est donc conciliant et même peut-être révolutionnaire en transformant de la sorte le défaut en avantage. Peut-être également a-t-il entrevu mieux que quiconque la grande liberté, mais également le grand défi que présente ce genre de peinture.

²⁶¹ Nous utilisons ce terme tel qu'il apparaît chez Anton Ehrenzweig dans *L'ordre caché de l'art*. Nous n'avons pas insisté sur la connotation « préconsciente » qui le caractérise également. cf. p.85 de cette thèse pour de plus amples détails.

(noème) est raliée en un seul champ indistinct, mais complet (un peu comme l'« horizon » husserlien). Il s'agit en somme d'une modalité de la perception cherchant à englober tout ce que lui permet cette prise de distance sans toutefois se consacrer sur aucun des éléments précis de cette nouvelle perspective. En mode de distanciation syncrétique, la perception alterne sans cesse entre une visée de détail et une visée dans le « vague ». Ce jeu entre la perception active et celle plus *passive* permet ainsi à l'artiste, comme nous venons de l'évoquer avec l'exemple de Diderot, de profiter des avantages réciproquement exclusifs appartenant à ces deux dispositions.

Une analyse plus complète et approfondie de cette phase de concrétisation nous mènerait pour le moment en-dehors des limites qui ont été fixées par cette section. Il nous resterait encore à considérer la façon dont elle se déclare dans le concret de l'expérience artistique et plus particulièrement sous le rapport du principe de nécessité intérieure, d'une part, ainsi que sous celui de la matérialité de son support, d'autre part. Ce sont là des dimensions importantes de notre théorie de l'expression qui occuperont respectivement les deuxième et troisième sections (b et c) de ce chapitre.

Dans le domaine de la science, l'effort de traduction ne va pas, comme dans le cas de l'artiste, jusqu'à vouloir chercher un médium adéquat pour l'expression de son paysage intérieur. Le scientifique n'a pas à rechercher cette adéquation puisque le problème est généralement fixé d'avance et ne permet pas ce genre de liberté. La traduction qui incombe au scientifique est plutôt comparable à celle d'un langage dans un autre; les règles grammaticales, lexicales et syntaxiques sont déjà connues du traducteur et ne requièrent que son action et son jugement. Tout comme ce traducteur de langues, le scientifique en phase de concrétisation se contente bien souvent de faire l'inscription de la solution « au propre », c'est-à-dire dans sa forme la plus exacte. Mais même cet acte ne doit pas être banalisé : dans le cas de la science comme des arts, voir le résultat clairement exposé dans le médium, même s'il est anticipé dans la connaissance de celui qui le travaille, peut avoir des conséquences qui débordent tout ce que cette anticipation rendait possible. Concrétiser, c'est donc rendre visible par les sens une idée qui était déjà palpable en état d'incubation.

Dans le cadre de notre modélisation du processus créatif artistique, nous avons situé la phase de concrétisation en quatrième puisque, bien souvent et même dans le cas des jeunes enfants, c'est ainsi qu'elle se présente aux artistes qui en font l'expérience. Cela n'empêche pas qu'elle puisse faire office d'introduction, et ce, même pour les artistes expérimentés. Dans tous les cas, un processus créatif artistique normal compte généralement plusieurs concrétisations successives (suivies et anticipées des phases respectives de préhension, d'incubation, d'illumination et de proïémisation)

Proïémisation

Pour l'artiste tenace que la phase de concrétisation trouve (plus ou moins) satisfait et qui, par sa persévérance, sait mener à terme son projet, il demeure un dernier obstacle à franchir, celui de l'acceptation personnelle de cette œuvre qui naît progressivement devant, par ou à travers lui : acceptation, tout d'abord, de cet *objet*²⁶² comme sien, comme *soi* (et donc également comme *sujet*), à la manière d'un parent qui reconnaîtrait là sa progéniture. Ensuite, plus ou moins simultanément, l'acceptation de son irrémédiable divorce, c'est-à-dire de la distance insurmontable qui s'imisce entre le *soi* de l'œuvre et le *je* de l'artiste. Cette expérience parfois difficile marque généralement la fin du processus créatif artistique : du fait même de sa grande importance, nous lui avons consacré la cinquième et dernière phase, réservée au domaine des arts, que nous avons intitulée *proïémisation*²⁶³.

Nous avons choisi un mot grec ancien (*proïesomai, proïemi*) afin de désigner ce point culminant dans la création d'une œuvre d'art puisqu'aucun terme francophone ne rendait d'aussi concise façon cette propriété ou action de « laisser aller en avant, loin de

²⁶² L'œuvre n'a pas, dans sa forme déterminée, à constituer un pur *objet*, c'est-à-dire une matière concrète possédant une forme constante et reproductible, pour qu'elle soit jugée « œuvre ». Nous voulons simplement par ce terme signifier qu'elle consiste en un être « objectif », c'est-à-dire perceptible par autrui, occupant un temps et un espace.

²⁶³ Cette phase existe, quoique sous une forme différente, dans la littérature théorique sur l'art depuis longtemps. cf. Edgar DeBruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p.116.

soi »²⁶⁴ telle que la commande cette dernière phase. En effet, la proïémisation désigne ce moment où l'œuvre cesse d'être un processus, une pure activité, pour devenir un être *vivant* à part entière :

Au moment où il manquait à son tableau ce dernier souffle qui l'anime, ce souffle qui fait qu'un tableau cesse d'être un tableau pour devenir un (être), un *objet*, et un objet qui prend place dans la Création, pour ne plus périr, qui a un nom, qui s'appelle la transfiguration, etc.²⁶⁵

L'œuvre acquiert donc son autonomie définitive²⁶⁶ au moment où elle est *reconnue* par l'artiste comme telle, c'est-à-dire au moment où elle se révèle comme l'adéquation concrète de cette forme qu'il cherchait à extérioriser. Et c'est précisément parce qu'elle répond à cet appel, à cette exigence de l'artiste, parce qu'elle coïncide avec ses aspirations et qu'il se reconnaît en elle, qu'il la reconnaît comme *son* œuvre. Autrement dit, c'est au même moment que l'artiste reconnaît cette œuvre comme *sienne* et comme *autre*. La phase de proïémisation se situe donc à la croisée de cette expérience ambivalente d'unicité et d'altérité :

L'artiste a le sentiment de ne faire qu'un avec son œuvre, dans une union océanique mystique, comme le nourrisson sur la poitrine de sa mère a le sentiment de ne faire qu'un avec elle. Stokes oppose à cette expérience enveloppante (maniaque) de l'« unicité » l'expérience plus adulte de l'« altérité ». L'artiste y éprouve l'œuvre comme un organisme autonome qui échappe à son contrôle et reste à une distance déterminée de lui. Stokes estime à juste titre que l'expérience de l'unicité et celle de l'altérité sont présentes dans toute expérience créatrice à des degrés différents : seuls les exemples extrêmes de l'art moderne donnent un tel sentiment d'enveloppement qu'ils ont pratiquement évincé le sentiment plus adulte d'altérité. Ce qui revient à dire que l'art moderne présente une troisième phase de créativité à l'état rudimentaire²⁶⁷.

La phase de proïémisation désigne le passage de l'expérience d'unicité à celle d'altérité, tel que les désigne Ehrenzweig. Cette transition est vécue chez l'artiste de façon

²⁶⁴ cf. la note 207 à la page 98.

²⁶⁵ Delacroix, *Journal de eugène delacroix (1822-1863)*, p.835.

²⁶⁶ Une certaine autonomie partielle se constate en phase de concrétisation où l'œuvre en vient à commander son achèvement. cf. p.116 de cette thèse.

²⁶⁷ Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p.159.

très personnelle et varie d'une personne à l'autre, d'un genre d'artistes à un autre : par exemple, l'enfant qui vient de compléter son dessin ne vivra pas le même « deuil » que l'artiste professionnel qui s'est attaché à son œuvre durant des mois, voire des années²⁶⁸. Dans tous les cas, nous pouvons toutefois remarquer que cette phase suscite ce qui existe de plus profonde dans la *psyche* individuelle. En effet, elle semble viser un aspect beaucoup moins proactif du travail artistique, comme l'indique d'ailleurs Pierre Gosselin :

Au cours de la phase de séparation, la matérialité de l'œuvre permet à son auteur de prendre une distance objective par rapport à elle et de s'en détacher de manière concrète. Étant donné que, vers la fin de la phase d'action productive, l'œuvre a atteint un niveau d'autonomie et qu'elle a commandé son achèvement, le créateur y trouve une part de signification qui, d'une certaine manière, a échappé à son contrôle. Le jeu de la circulation intérieur-extérieur se traduit par un dialogue au cours duquel, le créateur prête attention au niveau de résonance que trouve dans son espace intérieur l'œuvre extérieure qui lui fait écho. Même si le créateur est parvenu à considérer son œuvre comme achevée, cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit parfaite à ses yeux; cela signifie plutôt qu'il considère qu'elle a atteint son développement optimal compte tenu des possibilités et des contraintes de toutes sortes dont il a dû tenir compte. Ainsi, la phase de séparation enjoint le créateur d'accepter son œuvre telle qu'elle est, comme une trace inscrite dans le temps et évoquant son expérience dans le monde²⁶⁹.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, cette phase est marquée par un changement bien spécifique : la transmutation de l'activité créative en un produit, un objet concret. Bien sûr cette matérialité, dont il est question dans la citation précédente, est déjà présente au départ, dès les premières phases du processus, mais il s'agit là pour l'artiste d'une matière brute, sans forme ni visage, une matière neutre qui devra laisser place à la véritable « œuvre ». L'accueil de cette œuvre marque donc une étape décisive : elle brise le cycle du processus créatif pour mettre l'artiste devant un fait accompli, une entité « organique » définitive qui le renvoie, à la manière d'un miroir, à sa propre individualité. Cette matérialité ou, devrions-nous plutôt dire, cette *objectivité* de l'œuvre ainsi complétée

²⁶⁸ Cela ne contredit pas le fait que même l'enfant vit cette phase dans le cours du processus créatif qui lui a fait engendrer son « œuvre ». Certaines actions post-créatives le démontrent clairement, notamment le fait que l'enfant veuille offrir son dessin aux personnes qui sont importantes pour lui.

²⁶⁹ Gosselin *et al.*, «Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique», p.653.

le contraint donc à prendre cette distance. Chez l'artiste professionnel, cette distanciation lui permet également une prise de position par rapport à la réceptivité possible de sa création. En tant que premiers spectateur et critique, il se permettra donc certains jugements d'une nature honorifique qui préparent l'œuvre, le cas échéant, à d'ultérieures modifications en vue de sa communication publique. Nous traiterons de cette dimension bien particulière à la section d, au sujet de la distinction entre créativité et création.

Au-delà de l'infinie variété de raisons ou de circonstances possibles qui incitent un artiste à clore son processus créatif et à déclarer « cette œuvre est terminée! », il demeure que cette phase de *proïémisation* dissimule une nature paradoxale. Elle semble effectivement offrir tout à la fois une satisfaction profonde²⁷⁰, comme un apaisement des tensions et des énergies qui se sont mobilisées tout au long du projet, de même qu'un grand trouble, issu de cette impression d'étrangeté suscitée par la coupure du « cordon ombilical » psycho-phénoménologique entre l'artiste et l'œuvre. La première de ces dimensions est connue depuis longtemps des philosophes et esthéticiens, notamment chez ceux qui se sont consacrés à sa manifestation dans la figure du génie. Au 18^e siècle, Schelling parle d'une satisfaction qui n'a d'égale que la souffrance qui fut celle de l'artiste au sein de son parcours créatif²⁷¹. Plus près de nous dans le temps, Ernst Gombrich en a fort justement tenu compte dans son histoire de l'art : « Nous ne pouvons espérer comprendre vraiment une œuvre d'art si nous n'admettons pas, dans une certaine mesure, ce sentiment de triomphe et de libération qui saisit l'artiste devant sa propre création »²⁷².

La seconde de ces dimensions paradoxales que présente la phase de *proïémisation* est beaucoup plus difficile à saisir et demeure passablement négligée des théories de l'art (peut-être à cause de sa nature « psychologique » qui n'est apparue au regard de la philosophie que tardivement). Nous parlons bien ici du sentiment de *divorce* que semble éprouver l'artiste au moment crucial, c'est-à-dire lorsqu'il considère son œuvre selon une

²⁷⁰ Ce que Collingwood appelait le « sentiment esthétique » chez l'artiste. Collingwood, *The principles of art*, p.117.

²⁷¹ Schelling, *Le système de l'idéalisme transcendantal*, p.252-253.

²⁷² Gombrich, *Histoire de l'art*, p.10-11.

perspective *objective*, comme un être à part entière. Ce constat correspond souvent chez lui à un sentiment d'abandon ou de perte, voire même d'étrangeté :

Another concomitant is the anxiety of separateness. I do not believe that many significantly creative products are formed without the feeling "I am alone. No one has ever done just this before. I have ventured into territory where no one has been. Perhaps I am foolish, or wrong, or lost, or abnormal."²⁷³

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette dimension névralgique de la créativité au fil des prochaines sections.

Dans le contexte scientifique, la prise de distance impliquée semble rarement viser l'élément subjectif, émotif et personnel de l'agent créatif, mais bien plutôt la vérité et la validité de la solution dénichée en vue du problème posé. Évidemment, nous sommes loin de nier que cette recherche de solution fasse intervenir des ressources et parfois des éléments émotifs d'une nature fondamentalement privée, mais son but n'est pas d'exprimer ces réalités dans le cadre d'une œuvre, son but est de garantir l'utilité de la solution concrétisée dans le cadre d'une sphère essentiellement publique. Autrement dit, au lieu d'une phase de *proïémisation* au sein de laquelle l'agent se positionne affectivement par rapport à la subject-objectivité de son œuvre, nous suggérons que le scientifique expérimente une cinquième phase appelée *vérification* « ... in which both the validity of the idea was tested, and the idea itself was reduced to exact form »²⁷⁴. En 2005, dans le collectif *The Creation of Art*, les philosophes Gaut & Livingston décrivaient cette phase du processus créatif en vertu de laquelle « The ideas acquired in the moment of illumination are subjected to critical evaluation and improvement »²⁷⁵. Il s'agit d'une phase qui a également été corroborée par la tradition scientifique pure²⁷⁶. Contrairement à cette tradition que nous venons de mentionner fondée sur le modèle de Wallas, nous suggérons une distinction entre la phase de vérification et la quatrième phase que nous avons appelée

²⁷³ Carl Rogers cité dans Rothenberg et Hausman, *The creativity question*, p.302.

²⁷⁴ Wallas, *The art of thought*, p.81.

²⁷⁵ Gaut et Livingston ed., *The creation of art*, p.18.

²⁷⁶ cf. Hadamard, *The mathematician's mind*, p.56-63.

« concrétisation » (avec laquelle elle se laisse souvent confondre). Nous croyons également que la vérification n'est en propre que pour le cas spécifique de la science.

Pourquoi distinguer entre concrétisation et vérification? Parce que l'une et l'autre de ces phases désignent des opérations²⁷⁷ qui sont différentes : pour qu'il y ait vérification, il faut qu'il y ait quelque chose à vérifier. Or l'illumination n'est absolument pas garante d'un résultat directement observable, il lui faut encore le concrétiser dans une forme tangible, dans un format concret. Ce résultat, une fois inscrit dans la matière, peut ensuite être « vérifié » d'une manière ou d'une autre. La vérification, quant à elle, exige une posture critique et évaluative qui ne semble pas être incluse d'emblée dans la concrétisation. En phase de concrétisation, l'objectif consiste à rendre le plus fidèlement possible dans le médium approprié les idées incubées et révélées. En phase de vérification, l'objectif est différent : il s'agit de perfectionner et/ou apprêter le contenu concrétisé afin qu'il puisse mieux répondre aux exigences qui lui ont été fixées en phase de préhension. La vérification suppose donc la préexistence d'une concrétisation, d'un résultat « à vérifier ».

Pourquoi faire de la vérification une phase strictement « scientifique »? Cette question nous conduit directement à cette autre : que vérifie-t-on en phase de vérification? Un examen attentif nous permettra de conclure que la vérification tâche de mesurer surtout trois critères : 1) l'exactitude, 2) la validité et 3) l'efficacité du résultat. Le premier critère vérifie la falsifiabilité (et donc la vérité) du produit en éprouvant sa constance dans différents contextes identiques. Non seulement ce critère est impossible à mesurer en art (du fait même de la nature subjective et unique de l'expression artistique), mais, supposant qu'il le soit, il n'est même pas certain que sa mesure soit vraiment utile. Dans le domaine de la créativité artistique, deux contextes identiques n'engendreront pas un même résultat (à moins de se situer à un niveau extrêmement minimaliste²⁷⁸, et même encore!). L'exactitude n'est vraiment utile que dans la mesure où le produit obéit à une loi (qu'elle soit naturelle

²⁷⁷ ...renvoyant à des temporalités, des finalités et des phénoménologies distinctes.

²⁷⁸ On pourrait spécifier certaines exceptions comme l'art optique et kinétique, fondée sur l'effet recherché. Mais même dans ces cas, où l'artiste doit suivre certaines lois spécifiques pour engendrer son effet, il n'est pas certifié que deux contextes identiques conviendront à une même « œuvre » (sur le plan « plastique » ou esthétique).

ou culturelle) donnée. Ainsi, on peut garantir l'exactitude de certaines règles géométriques comme la loi de Pythagore, seulement en s'aidant d'autres formules mathématiques qui sont déjà connues et qui décrivent la dynamique spatiale (mécanique). Mais l'art est, dans son développement, inexact et n'obéit qu'à une logique « intérieure » contingente. L'histoire de l'art, en ce sens, est elle-même une succession de développements contingents (même si, jusqu'à un certain point, justifiés) et contribue à démentir la possibilité même d'une vérification à cet égard. Le deuxième critère, celui de la validité, fait référence au produit de la science en tant que « réponse adéquate à un problème visé ». Cette réponse est « valide » dans la mesure où elle répond adéquatement au problème de la même façon qu'un *modus ponens* est valide parce que la thèse et le moyen-terme conduisent adéquatement à la conclusion (peu importe d'ailleurs leurs degrés de vérité respectifs). Or, puisque l'art ne saurait constituer l'objet d'une « réponse » à quelque « problème » que ce soit, il s'en suit, du moins selon nous, que le produit du processus créatif artistique ne saurait être visé par le critère de validité. Admettre que le produit artistique est « valide » pour l'artiste parce qu'il lui est adéquat, en croyant par là désigner la satisfaction plus ou moins grande de l'artiste devant son œuvre, c'est faire un usage métaphorique (et donc impropre) de ce critère. Le troisième critère est le plus facile à commenter puisqu'il vise un objectif de maximisation qui se trouve diamétralement opposé aux priorités « subjectivistes » du processus créatif artistique. Quant à savoir si la « création »²⁷⁹ implique une telle recherche d'efficacité concomitante aux critères d'originalité et de valeur, cela vise une autre question que cette thèse n'a pas pour objectif d'élucider. Nous pourrions toutefois admettre, à titre d'hypothèse, que l'artiste professionnel cherche effectivement à engendrer un effet sur le spectateur et que la réussite ou l'échec de cette tentative a effectivement quelque chose à voir avec un certain critère d'efficacité. Mais, encore une fois, cela n'a rien à voir avec la créativité proprement dite.

La phase de vérification consiste en l'intégration de l'errance incubative et illuminative dans le contexte initial et plus large de la résolution de problème.

²⁷⁹ À distinguer de « créativité », cf. la section d de ce chapitre.

Effectivement, il ne faut pas oublier que le produit du processus créatif scientifique ne dessert pas un intérêt purement subjectif ou autotélique, mais répond à un besoin, une exigence, un problème. Cette téléologie guide l'entièreté du processus créatif et à plus forte raison cette phase de vérification qui crée le lien entre le processus antérieur, le processus ultérieur possible ou encore le résultat définitif. Le mouvement qui part de la phase de concrétisation et qui se termine en phase de vérification conserve le nom de distanciation syncrétique et conserve également les caractéristiques que nous lui avons déjà données en deuxième et troisième chapitre. Toutefois, la phase qui part de la concrétisation pour retourner vers la phase de préhension (et peut-être ultimement à la conclusion du processus) s'appelle « validation ». Ce nom fait référence au deuxième critère que nous venons de commenter puisqu'il semble le plus caractéristique du processus créatif scientifique et également parce qu'il représente bien cet élément évaluatif propre à la fin du processus créatif scientifique.

En terminant à cet égard, il semble que la phase de vérification soit d'une utilité particulière en science puisqu'elle agit à titre de « *relay-result* », c'est-à-dire comme un produit plus ou moins précis permettant la continuité du processus par le biais d'une autre préhension :

In any case, moreover, the continuation of the work, just as was the case for its beginning, requires the *preparation* work we have spoken of. After a first stage of research has been brought to an end, the following one requires a new impulse, which can be originated and directed only when our consciousness takes account of the first *precise* result²⁸⁰.

Dans le contexte artistique, la phase de *proïémisation* se situe entre les phases de concrétisation et de préhension. Le mouvement qui relie les phases de *proïémisation* et de préhension s'intitule *distanciation affective*. Contrairement à la distanciation *syncrétique*, dont la nature est d'abord et avant tout physique, celle-ci désigne plutôt l'ensemble des affects qui s'empare de l'artiste au moment où il accepte la distance s'introduisant entre lui et l'œuvre. La distanciation affective marque à cet égard le point de non-retour du

²⁸⁰ Hadamard, *The mathematician's mind*, p.62.

processus créatif, ce qu'Étienne Souriau appelle également « le niveau neutre d'analyse »²⁸¹ et que Gosselin, cité plus haut, appelait « autonomie ». Bien qu'il n'y existe qu'un seul de ces moments et qu'il se présente généralement en fin de compte du processus créatif, rien n'empêche un artiste de passer à travers plusieurs petites phases de proïémisation partielles, à la manière d'un grand deuil qui se vivrait en plusieurs étapes. Le mouvement de distanciation affective marque également le moment très important où l'artiste cherche à générer de nouveaux projets ou à améliorer celui qu'il vient de terminer²⁸².

b) La nécessité intérieure comme fondement de l'expression artistique

Exception soit faite des contraintes de toutes sortes qui lui sont presque toujours imposées, soit de l'extérieur (notamment par l'influence de la « mode »), soit de l'intérieur (via les « décisions de détail » valériennes²⁸³), le processus créatif artistique tend à suivre une logique que nous appellerons « nécessité intérieure ». Il s'agit d'un terme universellement reconnu depuis Wassily Kandinsky (quoique sous différents vocables) désignant la téléologie de l'acte créateur :

La nécessité intérieure naît de trois raisons mystiques. Elle est formée de trois nécessités mystiques : 1) chaque artiste, en tant que créateur, doit exprimer ce qui lui est propre (élément de la personnalité), 2) chaque artiste, en tant qu'enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à cette époque (élément du style dans sa valeur intérieure, composé du langage de l'époque et du langage de la nation, aussi longtemps que la nation existera en

²⁸¹ Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'oeuvre à faire », *Bulletin de la société française de philosophie*, 25, no. Février, (1956).

²⁸² Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, p.73.

²⁸³ Voir à cet égard la p.99 de cette thèse.

tant que telle), 3) chaque artiste, en tant que serviteur de l'art, doit exprimer ce qui est propre à l'art en général [...]²⁸⁴.

Pour Kandinsky, l'œuvre d'art est le fruit d'une expression, c'est-à-dire la traduction en termes plastiques d'une certaine intériorité. Cette expression possède à son fondement un principe constitué de trois vecteurs fondamentaux correspondant aux trois sources de la créativité : d'abord, l'œuvre est le produit de la personnalité de l'artiste, ensuite l'artiste est le produit de son siècle et enfin l'activité créatrice est le produit de l'Art et des traditions qu'il invoque. Il ressort cependant très clairement du traité de Kandinsky que, si toutes ces dimensions sont également requises pour qu'il y ait « création artistique », les deux dernières, soit celles liées à l'époque et à l'Art, ne sont pas proprement constitutives de ce principe. En ce qui concerne l'époque, Kandinsky prescrit d'ailleurs la surdité :

On voit finalement (et ceci est d'une importance capitale pour tous les temps, mais tout particulièrement pour « aujourd'hui »!) que la recherche du personnel, du style (et accessoirement aussi du style national) ne peut aboutir par l'intention seule et qu'elle n'a pas non plus la grande importance qu'on lui attribue actuellement. [...] L'artiste doit être aveugle vis-à-vis de la forme « reconnue » ou « non reconnue », sourd aux enseignements et aux désirs de son temps²⁸⁵.

Pour ce qui est de l'Art, son analyse démontre que les grands mouvements de l'art visuel, et plus particulièrement ceux de la peinture, ont eu tendance à combattre l'esthétique « illusionniste », qui fixait dans une forme idéale la réalité organique, et à travers ce combat rechercher l'élément personnel qui se dégageait de l'« acte » de peindre. Ceci transparait tout particulièrement de sa « critique » de l'impressionnisme :

L'essentiel de « l'idéalisation » était la tendance à embellir la forme organique, à la rendre idéale, ce qui engendrait facilement la schématisation et aboutissait à étouffer la sonorité intérieure de l'élément personnel. La « stylisation », issue de l'impressionnisme, n'avait pas pour but l'« embellissement » de la forme organique, mais tendait plutôt à la caractériser fortement par la suppression des détails fortuits. C'est pourquoi

²⁸⁴ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p.132-133.

²⁸⁵ Ibid., p.137-138.

la sonorité qu'elle éveillait était d'un caractère entièrement personnel, avec cependant un élément extérieur prédominant²⁸⁶.

Si donc l'auteur ne se refuse pas d'admettre que l'artiste crée forcément à partir d'une époque et d'une tradition donnée, il tient à préciser que ces « raisons » ne peuvent agir à titre d'indicateurs pour expliquer un tel principe que celui de nécessité intérieure. Ce qui pousse un artiste à créer, comme il le démontre par son concept d'« honnêteté »²⁸⁷, c'est selon lui d'abord et avant tout une force qu'il puise en lui-même.

Nous nous accorderons avec Kandinsky pour dire que le processus créatif artistique dépend en son principe d'une nécessité intérieure visant à extérioriser de façon sensible (par des moyens plastiques propres aux différents arts et aux différentes époques) l'empreinte personnelle de l'artiste. Cette explication constitue une définition provisoire de l'expression artistique que nous veillerons à préciser et à articuler tout au long de cette section et de la suivante. Évidemment, elle demeure dans une large part redevable aux nombreux développements de la situation et de la définition (au sens d'une autoréflexion sur sa propre identité²⁸⁸) de l'art au fil de son histoire. Mais nous croyons que la « découverte »²⁸⁹ de ce principe par Kandinsky, loin de constituer une simple chronique pamphlétaire d'un stade arrêté de cette histoire, révèle bien plutôt un pan jusque-là ignoré et intrinsèquement constitutif de l'ensemble infiniment varié des productions artistiques²⁹⁰. Autrement dit, la nécessité intérieure, bien qu'elle ne saurait s'extérioriser hors de

²⁸⁶ Ibid., p.120-122, note 121.

²⁸⁷ Ibid., p.199, note 191.

²⁸⁸ cf. Arthur C. Danto, *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.

²⁸⁹ Nous voulons ainsi faire remarquer que Kandinsky (influencé et suivi dans sa motion par une lignée d'artistes-théoriciens) n'a pas « inventé » le principe de nécessité intérieure, mais l'a plutôt découvert, révélant ainsi dans les manifestations de l'art avant et après lui une certaine logique qui était jusque-là non pas inexistante, mais bien plutôt invisible ou ignorée. Cela concerne selon nous l'art de type mimétique tout autant que celui de type réflexif, tel que le minimalisme ou l'art conceptuel. Nous verrons de quelle façon au cours de cette section et de la suivante. Sur la question de l'expression artistique et de la nature de sa découverte, cf. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p.71.

²⁹⁰ Quant à savoir de quelle façon cette philosophie de l'expression se constitue eut égard à la grande diversité des médiums et des modes d'expression artistique, nous le verrons plus en détail au cours de la section suivante.

l'histoire, ne dépend pas d'elle en sa cause²⁹¹. Cela veut dire également que nous nous refusons à concevoir l'expressivité artistique comme le ferait l'histoire de l'art, qui la cantonne à l'intérieur de balises culturelles temporellement déterminées (par exemple de l'art romantique jusqu'à l'art conceptuel) :

Le musée transforme les œuvres en œuvres, il fait seul apparaître les styles, mais il ajoute aussi, à leur vraie valeur, un faux prestige, en les détachant des hasards au milieu desquels ils sont nés, en nous faisant croire que des Surartistes, des « fatalités » guidaient la main des artistes depuis toujours. Alors que le style en chaque peintre vivait comme la pulsation la plus secrète de son cœur, alors que chacun d'eux en tant qu'il est parole et style, se retrouvait dans toutes les autres paroles et tous les autres styles et ressentait leur effort comme parent du leur, le Musée convertit cette historicité secrète, pudique, non délibérée, et comme involontaire, en histoire officielle et pompeuse²⁹².

Contrairement au scientifique dont le travail est orienté par une « histoire de la science et de son progrès », autrement dit par une sorte de « nécessité extérieure », l'artiste tire de lui-même, c'est-à-dire « en » lui-même (donc dans une nécessité « intérieure »), l'exigence de l'œuvre qui sera la sienne²⁹³. Il ne saurait donc y avoir de « progrès » artistique, au sens où ce terme est généralement entendu en science, dans la mesure où, selon le mot de Bergson²⁹⁴, l'œuvre d'art devient rétroactivement possible seulement à partir du moment où elle sort d'entre les mains de l'artiste. Ceci expliquerait notamment pourquoi l'histoire de l'art dépend essentiellement des œuvres et des créateurs qui se sont

²⁹¹ Elle ne serait pas autrement désignée comme « intérieure », c'est-à-dire intérieure à l'artiste. À ce sujet, voir ce que dit Merleau-Ponty concernant le rôle de la collectivité dans l'institution de l'œuvre d'art dans Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*.

²⁹² Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p.102-103.

²⁹³ cf. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.66-67, note. Le scientifique peut bien tirer de ses propres facultés l'« œuvre » de science qui est la sienne, il n'en demeure pas moins que son « exigence » relève d'une instance qui réside hors de lui, qui le dépasse. Voir la fin de cette section pour une esquisse d'analyse comparative entre les deux types de créativité.

²⁹⁴ cf. l'essai "The Possible and the Real" dans Henri Bergson, *The creative mind* (1934), New York, Dover, 2007.

succédé tandis que l'histoire de la science tient à peine un compte honorifique²⁹⁵ des auteurs qui en ont marqué les pages :

S'il y a une logique du devenir esthétique, c'est après coup qu'on peut la saisir; ce que l'artiste éprouve lorsqu'il se mesure à la tradition – et déjà ce n'est le plus souvent qu'après coup, comme pour se justifier- ce n'est pas le désir de prolonger, de compléter, mais de faire autre chose. Quoi? Il ne le sait précisément que lorsqu'il l'a fait; jusque-là il sait seulement que quelque chose de neuf se veut en lui, et que, parce que c'est neuf, il doit le faire d'abord²⁹⁶.

Une raison qui nous porte à croire que ce principe de nécessité intérieure n'est pas seulement un moyen déployé par les créateurs dans le but de valoriser leur propre travail tient en ce que plusieurs philosophes, psychologues et artistes ont également attesté de ce principe avant et après Kandinsky, sous plusieurs appellations différentes. Nous en citons maintenant quelques-uns ainsi que leurs conceptions respectives, que nous reconnaissons comme appartenant à ce même principe.

Henri Barras, ancien directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, accorde cette réalité de l'art aux artistes de tout acabit :

L'artiste, comme l'enfant ou le simple quidam qui fait une peinture, une sculpture, une mélodie ou un poème, ne fait essentiellement, que manifester sa présence ou son plaisir tout simplement à faire quelque chose qui lui paraît nécessaire, sans pouvoir déterminer que ce qu'il fait est ce qui doit être fait au moment où il le fait²⁹⁷.

Mikel Dufrenne, dans sa *Phénoménologie*, désigne par le nom de « logique intérieure » ce principe qu'il réserve quant à lui aux aguerris :

[C'est] avec lui-même que l'artiste se débat en pensant couleurs, harmonies ou personnages. Et ce que cette méditation, comme le travail de la femme en gésine, s'efforce de fixer et de délivrer, c'est quelque chose qui veut être. L'œuvre que porte l'artiste, à ce plan, est déjà exigence. Mais elle n'est

²⁹⁵ Ce n'est pas notre volonté ni d'ailleurs notre but que de nous engager dans le débat concernant le développement historique de l'art versus celui de la science, en soi fort complexe. Nous voulons simplement suggérer que la *Wissenschaftsgeschichte*, contrairement au monde de l'art, dépend d'abord et avant tout des idées qui la composent plutôt que des auteurs qui les ont dénichées.

²⁹⁶ Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.67-68, note.

²⁹⁷ Barras, *De l'art cuit à l'art cru*, p.130. cf. également p. 13, 127, 140, 150 et 165.

qu'exigence, et tout intérieure au créateur; elle n'est rien qu'il puisse voir ou imiter. En se préparant à l'exécution, l'artiste se met en état de grâce, et l'exigence qui le sollicite est l'expression d'une certaine logique intérieure [...] ²⁹⁸.

Mark Rothko, entre 1940 et 1970, utilise plutôt le terme de « notions de la réalité de l'artiste » pour désigner ce qui se trouve au principe de la créativité artistique : « Un tableau est l'énoncé par l'artiste de ses notions de la réalité dans les termes du discours plastique. En ce sens, c'est au philosophe, plutôt qu'à l'homme de science, qu'il faut comparer le peintre » ²⁹⁹.

Cette appellation fort singulière nous incline à penser que Rothko voulait par là désigner une réalité peut-être plus rationnelle ou en tout cas plus abstraite ³⁰⁰ que son homologue du Bauhaus. Mais en dépit des divergences culturelles qui peuvent démarquer leur théorisation réciproque, nous croyons tout de même que Rothko avait à son « époque » le même souci que Kandinsky à la sienne, c'est-à-dire d'expliquer ce qui pousse un artiste à créer, ce qui constitue son principal moteur. À cet égard, *La réalité de l'artiste* nous en donne de bons indices :

Les hommes, on l'a vu, tiennent à la production artistique comme à l'accomplissement de la nécessité biologique de s'exprimer. L'art est l'une des voies qui a offert des moyens satisfaisants – ce que nous pouvons appeler ici un langage – pour assouvir avec succès ce besoin. L'art est donc un genre de chose bien particulier, une espèce naturelle qui, comme toute espèce du monde physique, suit des lois propres et bien définies ³⁰¹.

Cette réalité que Rothko décrit comme étant la « nécessité biologique de s'exprimer », évoquée chez Barras comme la « manifestation de la présence », coïncide parfaitement avec l'idée originale de Kandinsky de quelque chose d'intérieur qui cherche à sortir de l'artiste pour s'extérioriser avec la même nécessité dans le cadre d'une manifestation sensible. On retrouve également cette idée chez John Dewey dans le contexte

²⁹⁸ Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.64.

²⁹⁹ Mark Rothko, *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2004, p.177.

³⁰⁰ Il est toutefois éloquent de constater que les essais de Rothko qui ont été publiés sous le nom de *La réalité de l'artiste* datent d'avant sa « conversion » à la peinture abstraite.

³⁰¹ Rothko, *La réalité de l'artiste*, p.73.

de sa théorie de l'expression artistique qu'il désigne comme « an urge to that kind of action which will result in an object satisfying in direct perception³⁰² ». Cet aspect de « nécessité » se trouve d'ailleurs très bien illustré dans son *Art as Experience* sous l'avatar du « besoin » :

Impulsions are the beginnings of complete experience because they proceed from need; from a hunger and demand that belongs to the organism as a whole and that can be supplied only by instituting definite relations (active relations, interactions) with the environment³⁰³.

L'interprétation « linguistique », abordée par Rothko précité, du phénomène expressif demeure encore aujourd'hui abondamment utilisée, notamment sous la plume de Louise Paillé, artiste québécoise contemporaine en art visuel, qui le considère en lien avec le problème de l'expression personnelle. Elle utilise quant à elle le terme d'« idiolecte », inspiré de Didier Anzieu et du domaine de la sémiotique, qu'elle définit comme étant

[...] un langage personnel qui contient assez de marques et d'indices d'un langage commun pour échapper à la psychose ou au plus au total hermétisme. C'est ici que se joue la particularité du créateur, ce que Anzieu qualifie de style, non pas dans son sens historique de courant artistique, mais dans le sens d'une signature, de la marque du créateur³⁰⁴.

Ces quelques témoignages, et tant d'autres encore ne pouvant malheureusement trouver ici leur place, nous encouragent à considérer le principe de nécessité intérieure non pas comme une simple auto-intensification honorifique du travail des artistes (ou bien comme un *courtesy title* au sens de Collingwood), mais bien davantage comme une donnée fondamentale de l'expérience créative artistique. Quelle est-elle au juste, cette nécessité intérieure, et comment la reconnaître dans le contexte de l'expression artistique? Ce sont les questions qu'il nous reste encore à élucider.

Un des premiers à s'être penché sur ces questions fut le philosophe Wilhelm Dilthey. Dans son *Essai d'une explication psychologique de la création poétique*, celui-ci

³⁰² Dewey, *Art as experience*, p.52.

³⁰³ Ibid., p.61.

³⁰⁴ Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, p.52.

reconnaît un certain principe à la base des créations en art fondé sur un état d'équilibre entre les sentiments de l'artiste, d'une part, et les représentations (extérieures), d'autre part :

Entre ces deux sphères s'étend le vaste champ des processus de formation, dans lesquels les contenus représentatifs et leurs rapports sont déterminés et façonnés *par les sentiments*, sans qu'une impulsion tendant à adapter la réalité extérieure à la volonté – ou, inversement, la volonté à la réalité extérieure – ne provienne de l'état affectif. Ceci ne peut se produire que dans deux cas. Une situation d'équilibre est passagèrement obtenue, et c'est alors quelque chose comme un jour férié de la vie. La joie festive, la sociabilité, le jeu et l'art élargissent, intensifient et façonnent un état affectif de cette sorte. Dans ce cas, l'état d'âme tend à se rendre maître de toutes les représentations, dans la mesure où il comporte un rapport à la réalité. Ou bien un état affectif contient bien une tension, sans que celle-ci puisse être neutralisée par une action volontaire intérieure ou extérieure. Des faits bouleversants et inéluctables mettent leur sombre couleur sur toute chose et une ruminantion mélancolique donne naissance à des images correspondantes³⁰⁵.

L'équilibre en question ici (ou la tension qui découle de sa privation) vise moins une qualité appartenant aux éléments plastiques de l'œuvre, comme cela se présente par exemple chez Gombrich³⁰⁶, qu'une expérience vécue par l'artiste au plus profond de lui-même³⁰⁷ lorsqu'il crée. En dépit des intuitions perspicaces qu'il nous présente ici, il ne faut pas oublier que Dilthey fut en quelque sorte soumis à son époque à une notion d'art confinée à sa dimension « mimétique » qui l'empêchait d'entrevoir d'autres types possibles d'intériorité et d'extériorité. Paul Valéry a, sans peut-être le vouloir, complété cette vision

³⁰⁵ *Essai d'une explication psychologique de la création poétique* dans Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques*, p.76-77.

³⁰⁶ « Klee explique qu'il commençait par établir certains rapports entre des lignes, des valeurs, des couleurs, accentuant ici, allégeant ailleurs, à la recherche de cette impression d'équilibre, de justesse, qui est le but de tout artiste » in Gombrich, *Histoire de l'art*, p.447. Cette interprétation de Gombrich n'est pas sans nous rappeler le fameux principe d'isomorphisme de la *Gestalt* qui consistait à dresser une identité symbolique complète entre les divers procédés plastiques et les sentiments. Par exemple, tel trait symbolisait la colère, telle couleur la joie, etc. Cet équilibre formel et symbolique n'est pas celui que cherche à décrire Dilthey.

³⁰⁷ Nous avons vu que Dilthey limite cette expérience aux sentiments. En cela, il s'avère fidèle à la tradition moderne qui traitera quant à elle de ce qu'elle appelle les « passions humaines ». Cela eut des répercussions plus près de nous et notamment en la philosophie esthétique de Dewey qui considère quant à lui l'« émotion » comme étant à la base de l'expérience créative (et esthétique). Voir également à ce sujet Barras, *De l'art cuit à l'art cru*, p.18. cf. ainsi que p.30, 33, 55, 112, 114, 122, 128, 146, 150 et 165. Nous verrons plus loin que l'émotion ou passion n'est pas la seule constituante expressive impliquée par le principe de nécessité intérieure.

en reconnaissant au fondement de l'équilibre en question un certain travail « dialectique » reliant la nécessité de l'œuvre telle qu'elle se présente en l'artiste et la contingence du projet tel qu'il se déclare au sein du processus créatif :

Or, ce sentiment contradictoire existe au plus haut degré dans l'artiste : il est une condition de toute œuvre. L'artiste vit dans l'intimité de *son* arbitraire et dans l'attente de *sa* nécessité. Il demande celle-ci à tous les instants; il l'obtient des circonstances les plus imprévues, les plus insignifiantes, et il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause. Il attend une réponse *absolument précise* (puisqu'elle doit engendrer un acte d'exécution) à une question *essentiellement incomplète* : il désire l'effet que produira en lui ce qui de lui peut naître. Parfois le don précède la demande, et surprend un homme qui se trouve comblé, sans préparation. Ce cas d'une grâce soudaine est celui qui manifeste le plus fortement le contraste dont on a parlé tout à l'heure entre les deux sensations qui accompagnent un même phénomène; ce qui nous semble *avoir pu ne pas être* s'impose à nous avec la même puissance *de ce qui ne pouvait pas ne pas être, et qui devait être ce qu'il est*³⁰⁸.

À la lumière des témoignages que nous avons jusqu'ici évoqués, il nous semble bien que l'expression artistique requiert l'intégration de trois composantes essentielles : 1) d'abord le principe de nécessité intérieure qui délimite une intériorité, en l'occurrence celle de l'artiste, son langage, sa personnalité, son besoin d'extériorisation, 2) ensuite une extériorité qui puisse canaliser ce besoin, lui faire écho, et 3) finalement un état d'équilibre, atteint par le concours d'un travail dialectique de l'un à travers l'autre et de l'autre à travers l'un, qui accompagnerait l'artiste au fil de son processus créatif jusqu'à la réalisation de son œuvre. Cette dynamique se trouve merveilleusement exprimée chez Pierre Gosselin et al. dans leur *Représentation de la dynamique de création* : « On peut parler ici d'une recherche de correspondance dehors-dedans visant en quelque sorte une adéquation entre ce qui se matérialise progressivement à l'extérieur et ce qui habite l'espace intérieur du créateur »³⁰⁹.

Cette conception de la nécessité intérieure comme une recherche d'adéquation nous semble en même temps la plus juste et la plus respectueuse des réalités qu'elle entend

³⁰⁸ Valéry, "Première leçon du cours de poétique", p.250-251. Les italiques sont de l'auteur de la leçon.

³⁰⁹ Gosselin *et al.*, "Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique", p.657.

subsumer, bien qu'elle se pose en contraste aux conceptions plus classiques de l'expression artistique. Elle considère l'acte de création non pas comme une entreprise unilatéralement finaliste³¹⁰, ce qui serait inexact, mais bien plutôt comme une « recherche » : l'artiste, bien souvent lorsqu'il crée, ne sait pas ce qu'il fait et « tâtonne » bien plutôt qu'il « œuvre ». Ce tâtonnement s'effectue à deux niveaux : d'une part, l'artiste cherche à exprimer pour lui-même, en lui-même, son « espace intérieur ». Il s'agit donc en quelque sorte d'une « pseudo-catharsis » qui a déjà été décrite par R.G. Collingwood : « A person expressing emotion [...] is treating himself and his audience in the same kind of way; he is making his emotion clear to his audience, and that is what he is doing to himself »³¹¹. L'espace intérieur de l'artiste constitue une sorte d'empreinte digitale qui se reflète en chacun de ses gestes et qui ressort de chacune de ses œuvres. Il est difficile d'identifier cet espace à un type bien précis d'intériorité : émotion, idée, perception, souvenir, réflexion, ou bien encore toutes ces choses à la fois? L'artiste ne sait pas ce qu'il veut, mais le découvre en même temps qu'il le fait. Et il ne saura ce qui le pousse à créer que lorsqu'il l'aura extériorisé par le biais de son œuvre. Selon Dewey, il existe, à l'égard de cette pseudo-catharsis, une correspondance entre la clarification d'une émotion et son expression :

The irritable person [then] *uses* his emotion, switching it into indirect channels prepared by prior occupations and interests. But since there is something in the utilization of these channels that is emotionally akin to the means by which his irritation would find direct discharge, as he puts objects in order his emotion is ordered³¹².

Il y a, d'autre part, tâtonnement du côté de la matière de l'œuvre en devenir puisque cette matière possède déjà ses propres « forces créatrices » et à cause de cela demeure jusqu'à un certain point réfractaire aux modifications ultérieures encourues par l'artiste :

C'est d'une manière mystérieuse, énigmatique, mystique, que l'œuvre d'art véritable naît « de l'artiste ». Détachée de lui, elle prend une vie autonome,

³¹⁰ Au sens que lui entend la philosophie contemporaine de tradition analytique, c'est-à-dire conditionné par l'intention et le vouloir de l'artiste.

³¹¹ Collingwood, *The principles of art*, p.110-111.

³¹² Dewey, *Art as experience*, p.80-81.

devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d'un souffle spirituel, qui mène également une vie matérielle réelle – un être. Ce n'est donc pas une apparition indifférente et née par hasard qui séjournerait, également indifférente, dans la vie spirituelle; au contraire, comme tout être elle possède des forces actives et créatrices³¹³.

Ce choc entre la « vie matérielle » et l'artiste correspond pour lui bien souvent à une révélation non pas seulement parce qu'elle lui rend accessible toute une série d'expérimentations qui lui fait s'ouvrir à l'étendue des possibles liés au médium concerné, mais également parce qu'elle lui permet de se découvrir davantage et d'entrer en « dialogue » avec elle. La matière, par son « objectivité » (ou *objectité*), par sa présence manifeste et indéniable, incarne donc une condition essentielle de l'expression artistique; l'artiste (avant même le philosophe) ne pourrait à toute fin pratique *penser* sa propre nécessité intérieure sans avoir d'abord été confronté avec son médium (et/ou le support de celui-ci), qui en constitue tout à la fois le moyen et la limite³¹⁴. Cette dimension de l'expressivité artistique sera davantage explicitée à la section suivante.

Ce tâtonnement de l'artiste vers son but constitue donc en somme une recherche d'adéquation. Avec Pierre Gosselin, nous l'avons désigné par le nom de « dialogue intérieur » parce que cette recherche se trouve motivée par un certain accord entre les deux locuteurs que sont la nécessité intérieure et le médium, accord motivé par le contact direct de l'un avec l'autre et guidé par des compromis dialectiques, c'est-à-dire des ajustements successifs et réciproques, qui trouvent leur répercussion « sensible » au sein du « paysage intérieur » de l'artiste (d'où la qualité « intérieure » de ce dialogue et de cette nécessité).

Si les locuteurs impliqués dans le phénomène d'expression artistique sont clairement identifiables par la philosophie, la chose est moins certaine quant à la nature du dialogue qui les réunit. La théorie processuelle de Gosselin et le récit des artistes en général contribuent à la poser en termes d'une « identité symbolique » reliant une intériorité, en l'occurrence la personnalité de l'artiste (que nous avons appelé nécessité intérieure), et une extériorité, nommément le contenu des qualités plastiques du support médiatique.

³¹³ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p.197.

³¹⁴ cf. Dewey, *Art as experience*, p.63.

Nous pouvons toutefois admettre que cette identité n'est pas toujours symbolique, comme dans les cas d'art conceptuel et mimétique. Dans le premier cas, les émotions et impressions plus « hypnagogiques » sont mises de côté pour mettre l'accent sur les données « froides » ou rationnelles provenant, par exemple, de la préhension. Dans le deuxième cas, la dimension mimétique semble introduire un élément représentatif (sans exclure toutefois la possibilité et l'importance du symbole) impliquant de ce fait une seconde adéquation (comme une seconde couche qui viendrait s'ajouter à la première). En effet, si, pour emprunter le paradigme de la peinture figurative, le dedans consiste en la personnalité de l'artiste et le dehors vise la toile peinte, alors force est d'admettre que ce premier dehors introduit encore une seconde correspondance mettant en relation le dedans « contenu représentationnel » et le dehors « réalité organique à représenter ». On comprendrait ainsi mieux la double tâche que doit mener l'artiste de type figuratif; d'abord, faire rejoindre ce qui est derrière la toile et sur la toile, ensuite (ou plutôt en même temps) ce qui est sur la toile et devant la toile (en l'artiste). Mais l'on comprendrait également par le fait même cette extrême difficulté, dont a longtemps pâti la philosophie de l'art, de penser l'expression artistique en-dehors du champ de la *mimesis* :

L'illusion objectiviste est bien installée en nous. Nous sommes convaincus que l'acte d'exprimer, dans sa forme normale ou fondamentale, consiste, étant donné une signification, à construire un système de signes tel qu'à chaque élément du signifié corresponde un élément du signifiant, c'est-à-dire à *représenter*³¹⁵.

C'est pourquoi nous croyons qu'en deçà de cette identité de signification, qui de toute façon n'a pas toujours lieu, l'expression artistique repose essentiellement sur une identité symbolique entre le « paysage intérieur » de l'artiste et son médium. Évidemment, cette identité n'existe pas de prime abord, c'est-à-dire de façon prédéterminée; c'est d'ailleurs pourquoi elle constitue une « quête » (ce que nous avons appelé un « tâtonnement »). Elle demeure « à faire ». Son « code » symbolique semble également très difficilement déchiffrable puisqu'il n'existe pas de convention univoque de l'expression

³¹⁵ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p.205.

artistique (contrairement à ce que pourrait peut-être affirmer la *Gestaltpsychologie*). Il s'agit donc bel et bien d'une réalité abstraite, à tout le moins pour le théoricien qui chercherait à s'en faire une idée *a priori*. L'artiste, quant à lui, expérimente cette adéquation de la façon la plus évidente qui soit : maintes fois il voudra faire d'elle ce qu'il est et autant de fois l'œuvre lui imposera ce qu'elle est, c'est-à-dire ce qu'elle peut être, ce qu'elle n'est pas encore. Pour le dire comme Valéry précité, l'artiste s'attend à une nécessité qui lui vient de ce qu'il est en lui-même, mais il n'aura bien souvent qu'une réponse imprécise qu'il devra constamment redéfinir lors du processus créatif. Il en va des actions posées par l'artiste en son cours comme de son issue ultime; cette dernière peut se révéler heureuse ou malheureuse, le tout dépendant de la résistance plastique de la matière, de la patience de l'artiste, de sa capacité d'expression (donc de la facilité qu'il aura à traduire extérieurement ce qu'il possède et est en lui-même), etc.

Dans tous les cas, la recherche d'adéquation offre à l'artiste une évidence à laquelle nous devons maintenant nous montrer sensibles, soit que la conclusion du processus créatif artistique n'est pas ce vers quoi tend la nécessité intérieure. Sa finalité, c'est d'abord l'expression pour elle-même. L'artiste cherche à incarner une partie de lui-même dans une partie tangible de l'espace et du temps. Il cherche à éprouver en même temps que réaliser ce paysage intérieur qui l'habite. Mais le but ultime de cette expression, c'est surtout de produire une œuvre qui se révélera idéale pour lui, c'est-à-dire une œuvre qui réussira à incarner ce qu'il est de manière parfaite pour lui :

[Dans] sa recherche d'une correspondance plus intime entre ses représentations intérieures et les images extérieures qu'il crée, l'auteur délaisse l'œuvre qu'il sait imparfaite même si elle est achevée, motivé qu'il est par son désir persistant d'élucider toujours davantage ce qu'il ressent comme une nébuleuse intérieure³¹⁶.

Le principe de nécessité intérieure n'a donc aucunement pour fin le processus créatif en tant que tel ou même l'œuvre qui en dépend, mais quelque chose qui les englobe

³¹⁶ Gosselin *et al.*, "Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique", p.653.

et les transcende tous deux³¹⁷, que nous avons appelés « expression artistique » et que nous avons décrits comme un « dialogue intérieur ». Cela tend à justifier pourquoi certains artistes, à commencer par Paul Valéry, perdent de l'intérêt pour l'œuvre finie ou finale :

C'est que les œuvres d'art me touchent un peu moins – ou moins profondément, - par le plaisir direct qu'elles prétendent me donner que par l'idée qu'elles m'inspirent de l'action de celui qui les a faites. Il y a chez moi une tendance originelle, invincible, - peut-être détestable, - à considérer l'œuvre terminée, l'objet fini, comme déchet, rebut, chose morte; parfois sans doute, aussi belle et pure que la conque dont la vie d'un être a formé la nacre et la spire, mais que la vie a quittée, l'abandonnant inerte à la foule des flots³¹⁸.

Valéry semble exprimer ici une opinion courante parmi les artistes. Pour lui, les œuvres d'art ne sont pas des fins en soi mais un autre moyen dans le but de réaliser à l'extérieur de soi ce qu'il est en lui-même, de sorte qu'il puisse éventuellement forger, de la manière qui soit la plus parfaite pour lui, cette nécessité intérieure qui l'habite. Cela n'empêche en rien l'artiste d'avoir pour l'œuvre l'affection la plus grande et de lui conférer une valeur toute spéciale. Mais dans la mesure où l'œuvre, par et dans le processus créatif, change l'artiste en lui apprenant une bonne dose de ce qu'il ne savait pas sur la vie et sur lui-même, on peut ainsi expliquer en quoi l'artiste peut se sentir et bien souvent s'exprime insatisfait de l'œuvre qu'il vient de faire : « L'œuvre n'a pas son relief devant [l'auteur]. Pourtant, d'avoir écrit ou peint ceci ou cela le change. Au point qu'il ne saurait refaire justement parce qu'il a fait. Ou il refait autrement [*sic*] »³¹⁹. Dans cette perspective, l'œuvre n'est déjà plus adéquate pour lui, elle exprime déjà la personnalité de quelqu'un d'autre, *quelqu'un qu'il était avant de faire l'œuvre*. Mais cela ne justifie aucunement, comme plusieurs l'assument, que l'œuvre n'est *jamais terminée*³²⁰.

³¹⁷ Mais puisque l'activité créatrice est le seul moyen par lequel la nécessité intérieure puisse s'exprimer et l'œuvre d'art, la seule façon dont l'artiste peut ultimement en arriver à son « œuvre idéale », c'est donc à bon droit, quoiqu'improprement, que l'une et l'autre peuvent être considérées comme autotéliques, c'est-à-dire comme ayant leur fin en elles-mêmes.

³¹⁸ Paul Valéry, « Pièces sur l'art », dans *Œuvres 2*, Paris, Gallimard, 1957, p.1359.

³¹⁹ Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*, p.41.

³²⁰ cf. Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, p.73-75.

L'idée qui ressort de ces dernières citations décrit l'œuvre d'art moins comme un objet purement « objectif » que la résultante bien personnelle d'un processus ayant à son fondement le motif (ou moteur) d'une certaine correspondance : l'artiste cherche dans l'œuvre à exprimer quelque chose qu'il a ou est en lui-même, soit perceptuellement, soit symboliquement, soit conceptuellement. Puisque l'œuvre fait grandir l'artiste, il n'y a jamais de totale correspondance, d'où le besoin de *toujours* recommencer l'œuvre qui vient d'être terminée : « [Car] une œuvre du côté de celui ou de ce qui la fait, n'est qu'un état d'une suite de transformations intérieures. Que de fois voudrait-on commencer ce que l'on vient de regarder comme fini »³²¹! Certes, tout dépendant des circonstances qui président au processus créatif et à la création de son œuvre, l'artiste peut s'avérer plus ou moins « satisfait » de son travail. Mais cette satisfaction, comme nous avons tenté de le démontrer au cours de cette section ainsi que tout au long de cette thèse³²² n'a pas pour principe le simple caprice de sa volonté, mais bien un jeu dialectique, dirions-nous « dialogique », entre l'artiste (ses intentions et non-intentions) et son médium.

Pour bien saisir la particularité de la créativité artistique de même que les « principes » qui sont au fondement de sa manifestation dans le domaine de l'art, nous suggérons maintenant poursuivre l'examen entamé à la section précédente (concernant les phases du processus créatif) en fournissant une ébauche d'analyse comparative portant sur les spécificités de la créativité scientifique. Robert Weisberg semble avoir bien résumé, à notre avis, la différence majeure entre ces deux modalités de processus créatif :

There seem to be basic differences in our beliefs concerning the relations between the person and the product in the arts versus the sciences. It is obvious that, if there had never been Picasso, then there would be no Guernica. Similarly, no Beethoven, no Beethoven's Fifth Symphony. Artistic creativity seems to be an inherently subjective process as the artist produces something that would not have existed save for the effort of that person. DNA, on the other hand, exists independently of Watson and Crick. If there had been no Watson and Crick, DNA would still have been there, waiting to be discovered, and at some point it would have been discovered.

³²¹ Paul Valéry, "Mélange", dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, p.760.

³²² Nous avons déjà effleuré ces questions tout au long de la thèse, bien que de manière provisoire ou partielle. Nous référons le lecteur aux pages 60, 71, 74, 113 (et suivantes) et 120.

Scientific discovery, in this interpretation, is an objective process: Objects, events, and facts available to all of us are what scientists discover [*sic*]³²³.

La nécessité intérieure n'est pas le principal motif de la découverte scientifique. Elle dépend plutôt de ce que nous pourrions appeler une « nécessité extérieure » qui désigne un certain appel de l'histoire « objective », des découvertes du passé, présent et futur liant le scientifique avec son œuvre « à faire ». Ce terme, que nous proposons maintenant, désigne un type de réalité qui ne dépend pas de la personnalité de celui qui accomplit le processus créatif. Donc contrairement à sa spécificité artistique, le processus créatif scientifique emprunte les facultés et les ressources de l'individu seulement pour retourner dans la sphère objective, pour utiliser les connaissances acquises dans un contexte universel où les faits ne dépendent pas de ceux qui les ont trouvés. En art, bien au contraire, la créativité dépend du phénomène d'expression, lequel se fonde (comme nous l'avons déjà dit) sur le principe de nécessité intérieure, c'est-à-dire sur un élément de personnalité hors duquel l'œuvre d'art, et à plus forte raison l'histoire de ces œuvres, n'aurait pas lieu d'être. On peut bien trouver, comme certains psychanalystes viennois du dernier siècle, une « destinée » de l'histoire de l'art, il demeure que cette succession demeure tributaire des individualités qui la constituent. C'est en grande partie ce qui la distingue de l'œuvre de science, laquelle ne dépend du processus que durant ce laps de temps où la réponse demeure inarticulée. D'où la distinction de Weisberg entre « invention » artistique et « découverte » scientifique. La force gravitationnelle aurait bien pu ne pas être « découverte » par Newton, on ne peut nier son existence indépendamment de celle de Newton. Ce dernier n'a donc pas « inventé » la force gravitationnelle, seulement permis de réaliser et d'articuler, dans un langage et une connaissance scientifique, la compréhension de ses lois :

As the psychologist Souriau has noticed, there is, between the artistic domain and the scientific one, the difference that art enjoys a greater freedom, that works of art are truly inventions. [...] The scientist behaves

³²³ Robert W. Weisberg, *Creativity: Understanding innovation in problem-solving, science, invention, and the arts*, Wiley, 2006, p.6.

quite otherwise and his work properly concerns discoveries. As my master, Hermite, told me: “We are rather servants than masters in Mathematics”. Although the truth is not yet known to us, it preexists and inescapably imposes on us the path we must follow under penalty of going astray³²⁴.

L'exposition des phases de préparation et de vérification du processus créatif scientifique nous préparait déjà à ce genre de distinction. Contrairement au processus créatif artistique qui se déroule surtout dans une situation d'errance, de liberté, le processus créatif scientifique dépend plutôt de la compréhension rigoureuse des états de fait qui constituent son problème. C'est pourquoi la vérification est aussi importante qu'elle semble l'être pour le scientifique, parce qu'elle garantit la validité, la cohérence ainsi que la pertinence de l'issue du processus créatif dans le contexte de la nécessité extérieure. La nécessité extérieure serait donc en quelque sorte la succession des problèmes et de leurs résolutions dans l'historicité de leurs dénouements, mais plus encore cette curiosité qui pousse toujours l'être humain à se perfectionner, à améliorer sa condition grâce au pouvoir et à l'action de sa connaissance. « Extérieure », cette nécessité l'est parce qu'elle ne lui appartient pas, parce qu'il s'agit de la succession des problèmes et des solutions qui ont déjà été trouvées ou qui manquent encore à l'appel. Même si le processus créatif scientifique, en lequel l'agent créatif trouve sa solution, lui appartient, il demeure que la connaissance qu'elle fournit et, à plus forte raison, l'objet de cette connaissance ne lui appartiennent pas. Il n'y a rien de « privé » en elle, il s'agit bien plutôt d'une réalité publique, universelle et impersonnelle qui le dépasse, mais à laquelle il contribue de par son effort (qui lui est privé).

Il s'ensuit donc que ce n'est pas l'« expression » qui guide le parcours de la nécessité extérieure dans le cadre du processus créatif scientifique, mais bien quelque chose qui s'adapterait parfaitement à cette nature ambivalente (privée-publique) de la découverte scientifique et que nos recherches ont identifié à la « résolution de problème ». Mieux connue dans la littérature philosophique et psychologique anglo-saxonne sous le nom de

³²⁴ Hadamard, *The mathematician's mind*, p.xviii-xix.

problem-solving, il s'agit avant tout d'une logique qui appartient à la production d'œuvres à caractère scientifique :

Thus, in order to solve a problem, you have to be able to apply a sequence of operators that changes the problem state into the goal state. That sequence of operators is the solution of the problem. If you cannot find a way to transform the problem state into the goal state, you cannot solve the problem. Before an operator can be applied to a given situation, moreover, there may be *constraints* that must be satisfied³²⁵.

La première tentative de théorisation du *problem-solving* semble remonter à Newell, Shaw & Simon qui, en 1962, insistaient pour considérer la créativité dans le contexte de l'intelligence artificielle. En comparant l'esprit humain au processeur d'un ordinateur et en considérant les deux sous le critère commun de la connaissance et de l'information, il n'est pas surprenant, surtout considérant cette tendance bien marquée de l'époque pour l'intelligence artificielle et les technologies de la communication, que la créativité se soit progressivement imposée sous cette forme particulière :

[The] cognitive perspective derives from Newell and Simon's belief that, in order to understand any behavior, one must study the cognitive processes that underlie it. Newell and Simon also proposed that human beings should be looked upon as *information-processing systems*, analogous to computers, and that the concepts underlying our understanding of the functioning of computers could be applied to understanding human cognition. Newell and Simon began their study of human cognition with the analysis of problem solving and the basic viewpoint that they adopted toward creative thinking was that it too was problem solving, requiring nothing more in the way of unique cognitive processes³²⁶.

Depuis ce jour, la psychologie s'est fait un point d'honneur de tâcher de fournir un modèle ou un test qui puisse adéquatement et précisément mesurer la créativité. Sans tous les décrire, nous croyons important de rapporter et commenter les cas les plus paradigmatiques, puisqu'ils contribuent à ce jour à notre compréhension de la créativité scientifique et à sa logique fondamentale.

³²⁵ Weisberg, *Creativity: Understanding innovation in problem-solving, science, invention, and the arts*, p.125.

³²⁶ Robert W. Weisberg, *Creativity: Beyond the myth of genius*, New York, W. h. Freeman, 1993, p.119-120.

Parmi les plus importants, on compte ceux de Weisberg, Smith *et al.*, Amabile et Csikszentmihalyi. Nous citons celui de Weisberg en premier puisqu'il demeure le plus récent et important maillon de la chaîne cognitive, qui demeure encore l'une des plus importantes dans la discipline.

Son « modèle général de résolution de problème » adopte d'ailleurs les limitations de cette perspective puisqu'elle fixe dans les « capacités ordinaires de la conscience » l'essentiel des critères qui constituent le phénomène de créativité. Il se divise en deux parties principales : Compréhension du problème (*well-defined, ill-defined*) – Résolution du problème (*Retrieval, Mapping, strong ou weak heuristic methods*) (voir figure 4) :

Stage 1: Solution through application of strong methods
1. Problem presented \Rightarrow attempt to match with knowledge A. No solution available \Rightarrow Stage 2 B. Successful match with knowledge \Rightarrow transfer solution based on expertise or analogy C. If solution transfers successfully \Rightarrow problem solved D. If solution fails \Rightarrow Stage 2 <i>Comment: If no match is made with memory, person goes to Stage 2; if match is made, solution is attempted. Can result in solution of the problem.</i>
Stage 2: Solution through direct application of weak methods
2. Failure at Stage 1A \Rightarrow analysis based on weak methods A. Analysis successful \Rightarrow solution B. No solution \Rightarrow impasse; problem not solvable <i>Comment: Person works through problem using weak heuristic methods, trying to develop solution; if successful, problem is solved.</i>

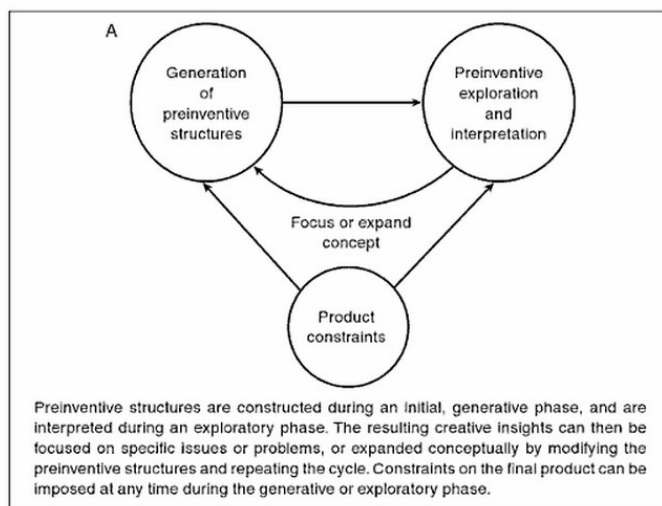
4. Phases de la résolution d'un problème chez Robert W. Weisberg (2006)

Chez Weisberg, le problème est résolu essentiellement grâce à des modalités « cognitives » et trahit sa conception cognitive³²⁷ de la créativité. Le problème à résoudre consiste en une connaissance manquante. Ce que la créativité scientifique recherche, c'est

³²⁷ La philosophie dirait « intentionnaliste ».

donc de compléter la donnée manquante par le biais d'autres méthodes d'information : mémoire, attention, environnement et méthodes heuristiques. Dans certains cas, le problème vise une loi naturelle ou mathématique fondamentale qui peut facilement être déduite ou à tout le moins vérifiée par d'autres de ces lois. Il s'agit de ce qu'on appelle aujourd'hui une « conception ordinaire de la créativité » puisqu'elle suggère que la créativité peut être entièrement expliquée par le biais de capacités et d'aptitudes ordinaires de la conscience. Manifestement, cette méthodologie ne peut absolument pas convenir pour décrire la créativité artistique, puisque la seule connaissance, si elle est utile pour comprendre les phases de préhension et de concrétisation, ne réussirait aucunement à justifier l'ensemble du processus créatif (et encore moins les phases d'inspiration et d'illumination). D'ailleurs, son approche typiquement béhavioriste semble fonder sa preuve sur une tendance historico-critique réductrice de comparaison entre les portfolios artistiques (voir son analyse de Guernica). Elle semble toutefois satisfaisante pour expliquer la créativité scientifique en général,

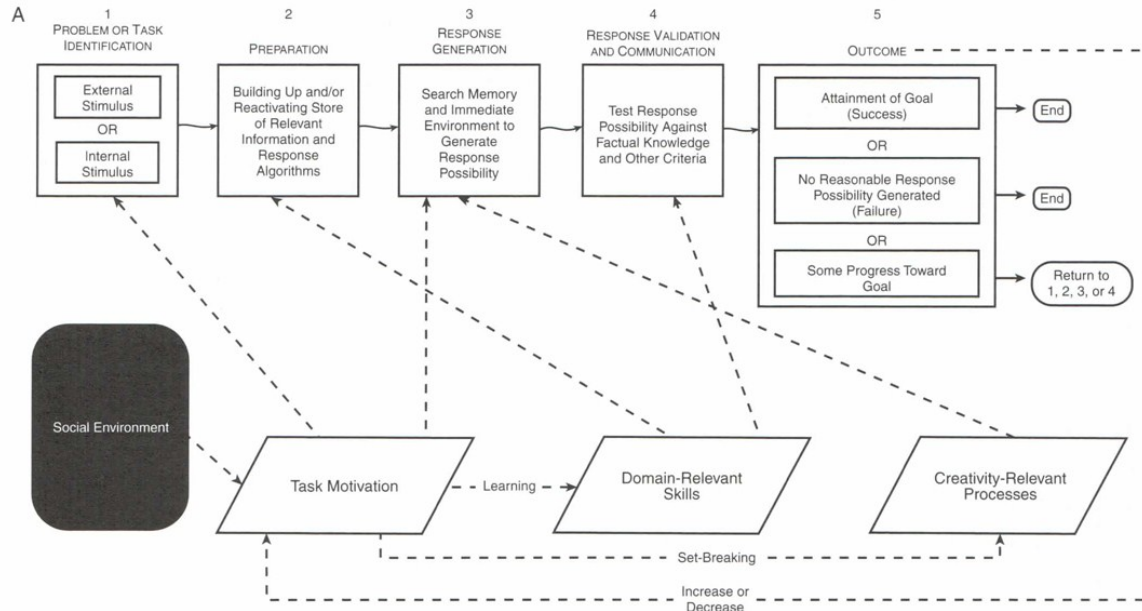
Le modèle *Geneptore* de Smith *et al.* fait intervenir 2 étapes : 1) une de génération, qui consiste à préinventer des formes arbitraires (qui n'ont aucune utilité *a priori*) et une phase 2) d'exploration, dans laquelle l'individu vérifie si la forme combinée (générée) peut servir, si la nouveauté n'est pas un pur non-sens :



5. Modèle *Geneptore* de Smith, Ward & Finke (1995)

Le modèle de Smith, Ward & Finke n'est pas plus éloquent que celui de Weisberg à propos des démarches qui permettraient de résoudre ledit problème. L'exploration et l'interprétation des formes préinventives demeurent une « boîte noire » que seule la méthodologie de l'essai et de l'erreur semble, selon les auteurs, pouvoir justifier. Or, « essai et erreur » ne doit pas se confondre avec l'« heureux accident » valérien qui permet souvent, mais pas systématiquement, à l'artiste d'esquisser son œuvre. L'artiste ne crée pas, du reste, son œuvre *par accident*. Il faudrait d'ailleurs définir le statut de l'œuvre artistique par rapport à cet « accident » : y existe-t-il une « substance » de l'œuvre d'art indépendamment de ses actes, que l'artiste doit chercher à réaliser tant bien que mal. Car enfin il n'existe d'*erreur* que pour celui qui cherche à atteindre un résultat exact, c'est-à-dire une « finalité ». Or la finalité de la créativité, nous l'avons déjà dit, n'est pas fixée dans le processus créatif ni même dans l'œuvre à réaliser, mais bien dans le dynamisme même de l'expression artistique. En science, bien au contraire, l'œuvre dépend de l'atteinte de cet objectif. Ainsi, le modèle semble inadéquat pour décrire la créativité artistique, mais plutôt satisfaisant pour décrire la créativité scientifique.

Un des plus illustres modèles théoriques de *problem-solving*, encore aujourd'hui abondamment cité, est celui de la psychologue Theresa Amabile. Il s'agit d'un modèle *opérationnel* tel qu'on en retrouve en abondance dans le paysage actuel de la psychométrie, en ce sens qu'il cherche à « opérationnaliser » le concept de créativité (c'est-à-dire diviser le processus créatif en opérations distinctes) en se fondant sur le modèle du programme d'ordinateur. La créativité consiste donc à cet égard en un programme qui, si l'on en suit toutes les étapes, devraient nous conduire à la résolution adéquate du problème. Une version complète de ce modèle se trouve dans son livre *Creativity in Context* (1996) :



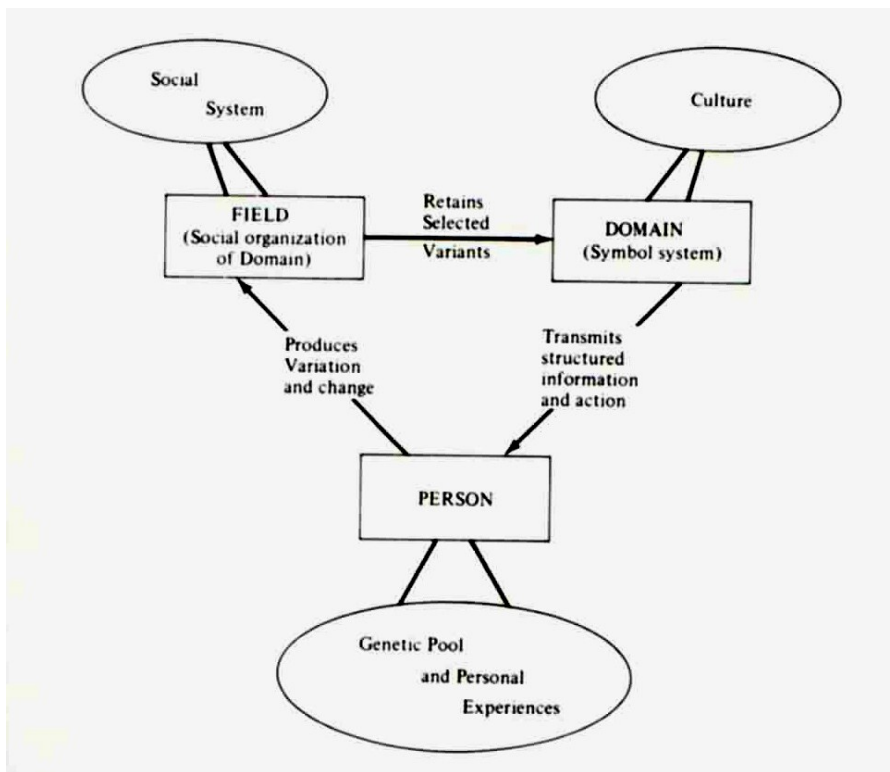
6. Modèle componentiel général d'Amabile (1996)

La théorie d'Amabile est intéressante pour l'exhaustivité de sa description des étapes de la résolution de problème. Elle comporte deux parties : le processus créatif *local*, où le problème est concrètement résolu par l'agent, et la relation avec l'environnement social, qui contribue indirectement à cette résolution par l'apprentissage de techniques, par la motivation sociale ainsi que par la contribution de certains processus pertinents à la créativité. Le processus local compte 3 phases que nous pourrions appeler « productives » et 1 phase qui coïncide avec le produit. Nous pourrions les résumer comme suit : 1 et 2 constituent les étapes associées à la « préhension » (équivalent dans notre modèle), 3 correspond à la « concrétisation » (équivalent dans notre modèle) et 4 coïncide avec la « vérification » (équivalent dans notre modèle). La cinquième étape n'est pas vraiment une étape du processus créatif, mais bien plutôt le résultat du processus décrit précédemment. En dépit de sa complaisance à la *institutional product definition of creativity*³²⁸ (et donc à une vision hautement honorifique de la créativité), cette théorie semble fournir certaines informations tout à fait pertinentes pour la créativité scientifique : en effet, les concepts de

³²⁸ Dans Sternberg ed., *The nature of creativity*, p.14. Voir également Amabile 1982b.

« problème, tâche, réponse, connaissance, algorithme » nous annoncent une affinité avec le contexte spécifique de la science qui ne saurait être en partage avec la créativité artistique.

D'autre part, cette tendance d'intégrer concrètement le domaine social dans la description du processus créatif semble avoir été populaire dans les années 1990 et continue de porter ses fruits aujourd'hui dans le domaine de la psychologie. On le connaît également depuis Csikszentmihalyi qui a déjà proposé un modèle interrelationnel en 1988 :



7. Modèle interrelationnel de Csikszentmihalyi (1988)

Il semble que cette théorie ne propose rien de nouveau, même si elle semble encore inspirer de nombreux psychologues dans leur description du processus créatif; on peut en effet se demander pourquoi la psychologie n'a pas pris la peine de s'enquérir des théories philosophiques modernes et contemporaines, lesquelles incorporent cet élément social depuis tellement longtemps qu'il fait désormais l'objet d'un accord tacite (*cf.* Adorno, Benjamin, Dewey, Collingwood et, plus récemment, Noël Carroll et Stein H. Olsen). On

peut donc supposer que pour qu'elle fasse l'objet d'un besoin de modélisation particulière, cette constituante sociale de la créativité demeure relativement « nouvelle » pour les psychologues comme Csikszentmihalyi et Amabile.

Nous venons de présenter, en guise d'analyse comparative, quelques modèles théoriques majeurs de la créativité issus de la tradition psychologique, laquelle semble avoir été la seule à avoir traité exhaustivement du *problem-solving*. Elle ne constitue bien sûr qu'une esquisse et un travail plus en profondeur reste encore à faire à cet égard que notre thèse n'a pas eu la prétention de réaliser.

En quoi la dynamique de résolution de problème est-elle de nature proprement « scientifique »? Voici donc la question à laquelle nous convie l'ensemble de ces analyses sur différents modèles théoriques. Nous pourrions suggérer, comme piste de réponse, que la dynamique de résolution de problème semble incompatible avec le principe de nécessité intérieure qui va puiser dans les ressources affectives profondes les matériaux de sa créativité. En effet, le but du scientifique n'est pas d'incarner, de manière la plus honnête possible, sa propre personnalité dans un canevas extérieur, comme c'est le cas pour l'artiste, mais bien d'engendrer une certaine correspondance entre la réalité objective et son savoir. Réciproquement, la dynamique de l'expression artistique semble hautement incompatible avec le principe de nécessité extérieure. En effet, le scientifique qui générerait une solution sur la base de ses émotions et perceptions du moment ne se montrerait pas à la hauteur des attentes de la communauté scientifique. Ce dernier doit se plier à toute une gamme d'obligations qui sont celles de sa discipline, de sa science, mais également à la téléologie même de la résolution de problème, laquelle se pose en contraste avec celle de l'expression artistique.

Ici se termine notre esquisse d'analyse comparative entre la créativité artistique et la créativité scientifique. Nous avons fait cette incursion dans l'optique de pouvoir mieux cerner les spécificités du processus créatif artistique, sa « logique », ses motifs. Cette entreprise nous aura également sensibilisés à la diversité de la créativité et à l'exigence de

considérer son processus dans le cadre de sa spécificité institutionnelle³²⁹. La prochaine section poursuivra dans la voie de la « nécessité intérieure » en examinant les diverses modalités de ce dialogue intérieur et leurs implications respectives pour le processus créatif artistique et l'art en général.

c) Deux modalités de l'expression artistique : la créativité imaginative et la créativité kinesthésique³³⁰

Notre incursion dans le domaine de l'expression artistique a pu révéler que l'artiste, le plus souvent lorsqu'il crée, agit sous la « force » d'un principe que nous avons appelé « nécessité intérieure » et qui pourrait le mieux se décrire comme la confrontation dialectique reliant une « extériorité » (le médium) à une « intériorité » (la personnalité de l'artiste) et veillant à leur correspondance réciproque, voire leur adéquation symbolique, dans le cadre du processus créatif. Médium et artiste constituent donc les deux principaux éléments de l'expression artistique :

Things in the environment that would otherwise be mere smooth channels or else blind obstructions become means, media. At the same time, things retained from past experience that would grow stale from routine or inert

³²⁹ Comme nous l'avons déjà dit en introduction de ce chapitre, la psychologie commence à peine à avoir connaissance de la spécificité institutionnelle de la créativité, c'est-à-dire de la nécessité d'utiliser des conceptualisations distinctes pour chacune des disciplines où se déclare la créativité. Cela implique-t-il que ces anciennes théories, ces modèles datant d'avant 2005, ne sont pas valides et ne décrivent rien de tangible? Absolument pas. Nous croyons au contraire, que ce qu'ils ont « mesuré », contrairement à leurs préconceptions, ne vise pas un état général, mais bien plutôt spécifique de la créativité. Toutefois, cet état, la psychologie ne pouvait en prendre conscience tant et aussi longtemps qu'elle ne prenait pas conscience des conditions de possibilité de sa propre analyse, rassemblés sous les thèmes de la « résolution de problème » et de la « nécessité extérieure ».

³³⁰ Cette section a déjà été annoncée au chapitre II, section e, au niveau de la concrétisation. La distinction que nous proposons maintenant couvre quant à elle l'entièreté du processus créatif et ne saurait se restreindre à la quatrième phase.

from lack of use, become coefficient in new adventures and put on a raiment of fresh meaning. Here are all the elements needed to define expression³³¹.

Si Kandinsky n'a jamais véritablement porté son attention au-delà du deuxième de ces éléments et s'il a, pour ainsi dire, négligé le premier, c'est pour la bonne raison que, en tant qu'artiste, il se présentait à lui comme quelque chose de trivial. Cela n'a rien d'étrange si l'on considère que le médium constitue en quelque sorte le milieu naturel de l'artiste. D'où cette affirmation de Merleau-Ponty tirée de *La prose du monde* au sujet de la nature « proximale » et en cela indéchiffrable (pour l'artiste en tant qu'artiste³³²) de l'expression artistique : « Ces toiles peintes, ces livres, ont avec l'horizon et le fond de leur propre vie une ressemblance trop immédiate pour que l'un et l'autre puissent éprouver dans tout son relief le phénomène de l'expression »³³³.

Il en est tout autrement pour la philosophie, qui fera de ce problème un des plus prolifiques objets de débat en esthétique contemporaine; c'est précisément parce qu'il n'entretient pas avec le philosophe une relation « habituelle » que le médium artistique peut devenir chez lui quelque chose de « problématique ». Et c'est précisément en tant que donnée immédiate de l'expérience artistique qu'il nous intéressera ici; il s'agit d'ailleurs d'une condition primordiale, bien qu'en même temps limitative, de cette expérience sans laquelle l'artiste n'a pas conscience de sa propre « nécessité intérieure » ou encore de son besoin de créer³³⁴. Dewey a d'ailleurs eu raison de voir en cet aspect du médium une voie

³³¹ Dewey, *Art as experience*, p.63.

³³² ...et non en tant que philosophe. Nous croyons que la formation universitaire de l'artiste professionnel comme « chercheur-créditeur », précisément parce qu'elle est une « formation », le rend « philosophe » au sens où elle lui donne les moyens de réfléchir sur sa « démarche de création ».

³³³ Merleau-Ponty, *La prose du monde*, p.80. Il est probable que Merleau-Ponty ait considéré le phénomène d'expression seulement dans son rapport *mimétique* avec la chose représentée. D'où l'expression « leur propre vie » qui sonnerait peut-être faux à un artiste contemporain. Mais rien n'empêche d'appliquer cette affirmation à l'expression symbolique dont nous avons déjà parlé précédemment et qui concerne directement l'expression artistique et la nécessité intérieure.

³³⁴ Il est intéressant de remarquer l'exclusion réciproque entre les points de vue artistiques et philosophiques qui semble nous confirmer dans notre opinion de la note 332 : d'abord, l'artiste ne prendrait pas conscience de sa nécessité intérieure sans cette objectalité du médium, la confrontation dialectique qu'il appelle. Autrement dit, il ne pourrait être artiste s'il n'était pas naturellement confronté avec son médium. Ensuite, le philosophe ne saurait prendre conscience de cette relation elle-même s'il était lui-même artiste, c'est-à-dire s'il ne maintenait pas une certaine distance avec cette « im-médiateté ».

d'accès privilégiée pour l'étude de l'expression artistique : « The connection between a medium and the act of expression is intrinsic. An act of expression always employs natural material though it may be natural in the sense of habitual as well as in that of primitive or native »³³⁵.

Nous partirons de cette affirmation de Dewey pour pousser un peu plus loin notre interrogatoire sur la créativité artistique. Si le médium partage une relation intrinsèque avec l'expression artistique, où doit-on la situer? Si l'expression artistique constitue, comme le rappelait fort justement Gosselin à la section précédente, un « dialogue » dont la finalité est d'obtenir un accord entre ces deux locuteurs que sont l'artiste et le médium, où se situe concrètement ce dialogue? Comment entretient-il la liaison entre ces « locuteurs »? Comment le reconnaître au sein du processus créatif artistique? Si donc la première partie de ce chapitre avait comme objectif de traiter du *comment* de l'expression artistique, si la seconde s'est attardée à la question de son *pourquoi* (ou de son *en vertu de quoi*), cette troisième section serait alors chargée de s'interroger sur son *où*.

Puisque nous nous interrogeons sur le lieu de la créativité artistique et que cette question entretient une relation intrinsèque avec celle du médium, il nous apparaît évident qu'une théorie exhaustive à ce sujet devrait étudier les règles, les techniques, les traditions ainsi que les usages de chacune des disciplines artistiques concernées. Ce ne sera toutefois pas l'objet de notre présente enquête qui se refusera cette prétention d'exhaustivité et dont l'objectif, beaucoup plus modeste, se limitera à déterminer les modalités les plus significatives de l'expression artistique. Il n'y aurait toutefois rien de contre-indiqué à ce qu'une telle enquête puisse porter sa réflexion jusque sur le terrain de l'art lui-même, qui se trouve de toute façon irrémédiablement lié à la question de la créativité artistique et de sa localité. Notre théorie de l'expression artistique présenterait ainsi l'utile avantage de pouvoir contribuer à une compréhension de l'art dans ses cas les plus paradigmatiques et donc les moins problématiques, son but n'étant évidemment d'épuiser ni une théorie du médium, ni même une théorie de l'art, mais bien de contribuer à ces deux champs de

³³⁵ Dewey, *Art as experience*, p.66.

recherche autant qu'ils puissent en bénéficier eux-mêmes et pour autant que la créativité artistique se trouve impliquée.

Dans la mesure où une investigation philosophique du rapport entre l'expression artistique et le médium justifie de notre part une certaine invasion dans le domaine de l'Art et de la plasticité des œuvres, nous aimerions esquisser une certaine distinction qui, à notre avis, contribuera à mieux illustrer notre théorie du processus créatif dans le contexte de l'Art lui-même. Nous insistons toutefois sur le fait que cette distinction est parcellaire, qu'elle ne prétend pas rendre un compte exhaustif de la réalité artistique, mais que son but est plutôt de suggérer certaines balises propices à une compréhension éclairée de cet obscur phénomène que, hier encore, nous appelions soit « génie », « talent », « inspiration » ou « technique ». Notre volonté n'est donc pas de décrire ces modalités comme deux catégories figées, mais plutôt comme deux pôles de l'expression qui nous semblent, mieux que tout autre, exemplifier la réalité de l'Art. Nous commencerons d'abord par décrire ces deux modalités, que nous distinguerons par les noms de « créativité imaginative » (CI) et « créativité kinesthésique » (CK). Nous tâcherons ensuite de les caractériser à la lumière des théories artistiques de la philosophie contemporaine. Enfin, nous les appliquerons à certains cas paradigmatiques de l'histoire de l'art, afin de mieux comprendre leur rôle pour la créativité, mais également pour l'art.

La créativité imaginative (CI) désigne une modalité de l'expression artistique fondée principalement sur une activité de type « intellectuelle », c'est-à-dire qui dépend seulement accessoirement d'une expérimentation avec le support. Le médium incarne donc moins une réalité tangible qu'un véhicule abstrait. Fiction, notation, proportion, plan, scénarisation, etc.; l'incarnation du signifié dans le signifiant, la chair physique et palpable du signe, demeure de moindre importance que la signification en elle-même. « Composition » est le nom généralement employé pour cette forme de créativité dans le langage populaire. Elle peut ou peut ne pas être préparatoire, c'est-à-dire constituée en vue de son « interprétation » ultérieure dans le cadre d'une appréciation esthétique déterminée. Nous l'avons appelée « imaginative » par son rapport avec la capacité inventive de l'esprit et du fait de sa nature virtuelle. Un exemple de créativité imaginative serait la poésie

classique: l'essentiel de la révélation se situe à un niveau strictement imaginatif et la concrétisation ne bénéficie que d'une façon instrumentale, c'est-à-dire mécanique, de l'interaction de l'artiste avec le papier et le crayon (ou l'ordinateur).

La créativité kinesthésique (CK) désigne quant à elle une modalité de l'expression artistique fondée principalement sur le jeu dynamique d'influences réciproques entre les impressions de l'artiste (perceptions, idées, images, etc.) et son interaction dans le cours du processus créatif. En plus de l'expérimentation du médium, que l'expérience de la créativité artistique implique par défaut, la modalité kinesthésique permet et même dépend d'une certaine forme d'expérimentation du support, lequel se confond bien souvent avec le médium³³⁶. Le signifié n'est tel que pour autant qu'il se manifeste dans le corps du signe. Il n'a de fait aucune autre façon de se manifester et l'œuvre qui en dépend résulte des modifications qu'ils se font encourir réciproquement. « Interprétation » est le nom généralement employé pour cette forme de créativité dans le langage populaire, quoiqu'elle puisse revêtir plusieurs autres appareils, dépendant des supports médiatiques concernés. Cette forme de créativité peut ou peut ne pas s'avérer complémentaire à une créativité imaginative préparatoire. Nous l'avons appelée kinesthésique puisqu'elle désigne une activité fondée intégralement sur le mouvement et les perceptions corporelles internes qui en dépendent et en découlent. Un exemple paradigmatique de la créativité kinesthésique se retrouve dans l'art de la danse contemporaine : le corps en mouvement, même lorsqu'il est conduit par une chorégraphie, dépend nécessairement dans sa concrétisation d'une révélation qui est induite par chacun de ses déplacements et qui découle de la perception de l'artiste « en temps réel ». Réciproquement, ces perceptions contribuent à une expérimentation du support qui valorise tel ou tel déplacement, induisant par le fait même les révélations et concrétisations subséquentes.

Dans tous les cas, nous remarquons que cette distinction entre la créativité imaginative et kinesthésique fait ressortir certains critères qui délimitent l'une et l'autre modalité de l'expression artistique :

³³⁶ En de tels cas, l'expérimentation du médium correspond à l'expérimentation du support du médium.

- 1) Influence réciproque déterminante (c'est-à-dire pour l'objet qui en découle) entre l'expérimentation du support et les associations d'idées (avérée dans le cas de CK, peu ou pas dans le cas de CI).
- 2) Identification du médium avec le support (avérée dans le cas de CK, peu ou pas dans le cas de CI).

Nous sommes conscients de l'apparente affinité que cette théorisation partage avec certaines entreprises d'ontologie et de définition de l'art. Cela n'est d'ailleurs pas un hasard puisque la question de la localité de la créativité artistique ne saurait manquer de faire intervenir certains éléments d'une théorie de l'art proprement dite. Il en va de la nature même de la créativité artistique qui partage avec le champ de l'esthétique un même « lieu » commun, soit l'œuvre d'art. Il est cependant pour nous totalement indifférent de situer notre approche dans le cadre de ce que plusieurs appellent une « ontologie » de l'art; la distinction que nous voulons suggérer maintenant n'est ni identique, ni contraire à une telle entreprise philosophique qui dépasse largement nos prétentions. Nous souhaitons aborder le problème des « ontologies artistiques » seulement dans la mesure où certaines d'entre elles offrent des corollaires théoriques qui s'annoncent dommageables pour la théorie de la créativité artistique que nous souhaitons esquisser.

En outre, ce serait une erreur que de considérer la créativité imaginative comme ce que Collingwood appelle *creation* et la créativité kinesthésique comme ce qu'il appelait *fabrication*. Dans le premier cas, Collingwood désigne par là un « objet imaginaire » qui se construit exclusivement dans la tête de l'artiste qui le conçoit et qui, surtout, pourrait ne jamais être proféré concrètement, c'est-à-dire par le moyen d'un support. Cela va dans le même sens de Benedetto Croce qui traitait ainsi du phénomène « d'expression »:

When we have captured the internal word, formed an apt and lively idea of a figure or a statue, found a musical motif, expression has begun and ended: there is no need for anything else. That we then open, or want to open, our mouths to speak, or our throats in order to sing, and, that is, say aloud and full throat what we have already said and sung *sotto voce* within ourselves; and that we stretch out, or wish to stretch out, our hands to touch the keys of

a piano, or take a brush or chisel, following, so to speak, on a larger scale those small and swift actions which we have already executed, translating these into a material where traces of them will remain more or less durably; - all this is something additional, and obeys quite different laws from those governing that earlier activity, laws which we are not for now concerned with [...]³³⁷.

Croce aura certainement eu raison de concevoir dans ces deux modalités de l'expression artistique des « choses » différentes. Toutefois, nous ne croyons pas qu'il soit très réaliste de bannir l'une au profit de l'autre ou de privilégier l'autre au détriment de l'une. Ces deux modalités incarnent en fait deux parties, différentes certes, mais tout de même reliées, d'une même réalité que nous appelons « expression artistique ».

Dans le cas de la *fabrication*, et comme le suggère l'interprétation de Croce précitée, il s'agit d'une étape purement post-créative dans la mesure où l'essentiel de l'acte *artistique* se contient dans la simple imagination et tout ce qui concerne la mise en œuvre de cet acte primordial est considéré comme exclu. Cela nous semble une erreur importante. Le problème lié à la conception croce-collingwoodienne des œuvres d'art est qu'elle se fonde sur une division qui nous semble illégitime entre *creation* et *craft*, laquelle s'offre comme réponse à une question strictement normative, c'est-à-dire délimiter « ce qu'on appelle généralement art » de « ce qu'il faut appeler généralement non-art ». C'est donc sur la base de cette déduction axiomatique et principalement fondée sur le langage ordinaire que non seulement l'art se trouve exclu du concept d'artisanat, mais également, et c'est là le point important, que le concept d'artisanat se retrouve exclu de celui d'art. Or, puisque l'artisanat ne concerne qu'une pure *technè*, c'est-à-dire la « formation d'une matière brute », l'art, qui n'est pas de l'artisanat, doit donc exclure d'emblée cette caractérisation. Que l'artisanat ne concerne qu'une pure technique, cela pourrait sans doute s'avérer vrai dans certains cas, mais cet argument à lui seul est incapable de servir de matière à déduction pour affirmer le contraire au sujet de l'art. C'est donc en cela que le concept de *fabrication* doit se distinguer radicalement de la modalité kinesthésique de l'expression artistique.

³³⁷ Croce, *The aesthetic as the science of expression and of the linguistic in general*, p.56.

Notre préoccupation rejoint plutôt celle de John Dewey qui cherchait à établir le lien effectif (c'est-à-dire fondé sur une entreprise descriptive) entre la matérialité du médium et l'expression artistique :

Even the composition conceived in the head and, therefore, physically private, is public in its significant content, since it is conceived with reference to execution in a product that is perceptible and hence belongs to the common world. Otherwise it would be an aberration or a passing dream. The urge to express through painting the perceived qualities of a landscape is continuous with demand for pencil or brush. Without external embodiment, an experience remains incomplete; physiologically and functionally, sense organs are motor organs and are connected, by means of distribution of energies in the human body and not merely anatomically, with other motor organs. It is no linguistic accident that “building,” “construction,” “work,” designate both a process and its finished product. Without the meaning of the verb, that of the noun remains blank [*sic*]³³⁸.

Enfin et malgré les apparences, notre distinction entre créativité imaginative et créativité kinesthésique ne s'offre pas non plus en continuité avec la distinction de Nelson Goodman opposant *autographique* et *allographique* :

Let us speak of a work of art as autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. If a work of art is autographic, we may also call that art autographic. Thus painting is autographic, music nonautographic, or allographic. These terms are introduced purely for convenience; nothing is implied concerning the relative individuality of expression demanded by or attainable in these arts³³⁹.

Plusieurs arguments suggèrent que ces deux distinctions, la nôtre et celle de Goodman présentée ci-contre, doivent être considérées séparément:

- 1) d'abord le fait que, comme l'indique Goodman lui-même, ces termes ne visent pas une dimension proprement « expressive » des arts concernés, contrairement à la nôtre qui vise très précisément deux modalités

³³⁸ Dewey, *Art as experience*, p.53. cf. la première partie du premier volume de Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.

³³⁹ Nelson Goodman, *Languages of art*, Indiannapolis, Hackett Publishing, 1976, p.113.

d'expression. La différence entre CI et CK ne pourrait d'ailleurs être établie par une simple analyse de l'œuvre. Il faut absolument interroger le processus en lui-même;

- 2) ensuite le passage de l'autographique à l'allographique dépend d'une activité mentale appréciative, historico-critique, tandis que le passage de CI à CK dépend d'un faire de l'artiste hétérogène aux conditions d'appréciation de l'œuvre qui en résulte;
- 3) enfin, le bien-fondé de cette distinction de Goodman, présentée en l'occurrence dans la partie de son livre intitulé *The unfakable*, vise à énoncer ou préciser une certaine théorie de l'authenticité et de l'identité des œuvres d'art, tandis que la distinction que cette thèse a tâchée de mettre de l'avant dans cette section cherche plutôt à résoudre le problème de la localité reliée à l'expression artistique et ainsi redonner aux arts dits kinesthésiques le droit à la même créativité que les arts dits imaginatifs;

Voici enfin quelques exemples qui pourraient encore servir à illustrer notre propos et peut-être à mieux comprendre son utilité pour l'Art.

Prenons d'abord celui de la musique. Pollini interprétant, devant public ou pour lui-même, un nocturne de Chopin exerce clairement une créativité kinesthésique puisque son expérimentation est dirigée par son expérience du support. Même si elle se fonde sur une créativité qu'on peut supposer imaginative, le nocturne en question, son « interprétation » changera de jour en jour, de public en public, de piano en piano, etc. Toutefois, s'il venait à se lever en pleine nuit pour noter inopinément sur papier une idée de mélodie qu'il aurait eue en rêve, il serait alors en proie à une créativité que nous avons appelée imaginative. Admettons maintenant que le même Pollini interprète en privé (disons entre amis) le même nocturne de Chopin et que, durant son interprétation, il lui vienne une idée de sonate et que, trouvant un papier et un crayon à sa disposition, il en fasse immédiatement la notation. Nous aurions alors deux modalités différentes se recoupant en une même occasion : d'abord la créativité kinesthésique devant public et ensuite, comme « en privé »,

l'illumination d'une autre créativité, imaginative celle-là, qu'il viendrait consigner par écrit. Et donc, malgré leurs grandes proximités, il ne faudrait pas commettre l'erreur de confondre ces expressions distinctes; chacune de ces activités fait intervenir des processus différents, quoique suffisamment similaires de nature pour qu'ils soient effectués succinctement. Il importe de rappeler que la caractéristique cruciale de la modalité imaginative ne réside pas dans la nature écrite de sa notation, mais qu'elle pourrait bien ultimement se passer de toute incarnation physique (et donc de toute notation).

Le cas de l'écriture automatique est intéressant et se présente régulièrement dans les analyses philosophiques contemporaines de la créativité. Supposons le cas d'André Breton écrivant « Poisson soluble ». La créativité en jeu est-elle ou non de nature imaginative? Contrairement aux apparences, le fait qu'elle soit de nature « spontanée » ne la rendra pas « kinesthésique » pour autant. Il faut plutôt s'enquérir de savoir si elle implique ou non un jeu d'influences réciproques entre les sens (l'expérience créative) et le support. Or, considérant la nature intrinsèque de l'écriture automatique, notamment le fait qu'elle s'offre en transparence à l'activité du subconscient, nous devons donc déduire qu'il s'agit effectivement d'une créativité de type imaginaire.

Les cas de la peinture et de la sculpture présentent également certaines difficultés typiques. Prenons par exemple deux cas paradigmatiques opposés : Jackson Pollock et Sol Lewitt. Chez le premier, il est clair que l'expression exige une réciprocité d'action et d'influence entre le geste, la perception et l'idée. L'*action painting* représente d'ailleurs avec la plus grande force cette facette, qui se dissimule au cœur de toutes les formes de peintures (même les plus mathématiques), que décrit parfaitement la modalité imaginative : l'artiste s'agite au-dessus ou à côté de sa toile, prenant des distanciations syncrétiques toujours différentes de son action qui, elle-même, s'adapte en conséquence. Il est difficile de dire avec précision les critères qui orientent ces décisions, mais ils existent et on ne peut douter qu'ils dépendent d'une interaction entre la perception-expérience de l'artiste et son coup de pinceau. Dans un tout autre ordre d'idées, chez Sol Lewitt et l'art conceptuel (minimaliste), on peut se poser la question : où est l'expression? Où est la créativité? Sans doute y en a-t-il chez Lewitt lui-même dans son travail de conception, mais elle sera

certainement d'une nature imaginative et fera surtout (quoique non exclusivement) appel à la phase de préhension (les « formes froides » dont parlait Ehrenzweig). Lewitt n'a effectivement aucun besoin de toucher le métal ou le plexiglas pour se faire une idée, le concept est tout. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas créativité (bien au contraire!), seulement que le support n'entre pas en ligne de compte.

Un dernier exemple qui semble paradigmatique de la créativité kinesthésique est la danse (ballet, jazz, contemporaine, etc.). Comme tout art de la scène, elle implique une large dose de spontanéité, mais ce n'est pas ce qui la rend « kinesthésique ». Ce qui la rend telle, c'est plutôt le fait que l'artiste a besoin, pour effectuer son art, d'une expérimentation constante, soutenue et diverse avec le support du médium. Cela veut dire également que le support EST le médium : l'expérimentation du mouvement est portée en symbiose chez l'artiste par l'expérimentation de son propre corps qui devient également son propre processus créatif. L'artiste est témoin de sa propre créativité au moment où elle « dessine » la chorégraphie, où elle « fait » l'œuvre. D'une représentation à l'autre, d'un artiste à un autre, cette expérimentation change ne serait-ce que dans ses traits les plus imperceptibles.

Nous avons tâché au cours de cette section de circonscrire deux modalités de l'expression artistique que nous jugeons comme étant récurrentes dans le milieu de l'art. Cette distinction, comme nous l'avons déjà mentionné, n'a pas comme prétention de conduire à une « ontologie de l'art » ou même à un concept d'art particulier. Si elle fait intrusion dans le domaine artistique et ontologique artistique, c'est seulement dans la mesure où elle peut mieux circonscrire son objet. Nous croyons que notre distinction entre créativité imaginative et créativité kinesthésique pourra mieux desservir les intérêts de la créativité artistique et, ultimement, faciliter notre compréhension de l'art contemporain. Contrairement à plusieurs autres distinctions similaires qui ne laissent aucune place à la créativité et à l'expression artistique, la nôtre présente l'heureux avantage de laisser place à une esthétique subséquente. Poïétique et esthétique, comme l'entendait d'ailleurs Paul Valéry, se rejoignent par le biais du produit artistique, mais l'un et l'autre n'ont pas les mêmes champs d'investigation; l'un se trouve en amont, l'autre en aval de ce produit. Évidemment, le jugement esthétique est souvent présent au cœur de l'acte créatif chez

l'artiste; nous en discuterons davantage au cours de la quatrième et dernière section de ce chapitre.

d) Complément : distinction entre créativité et création artistique

Since “artistic” refers primarily to the act of production and “esthetic” to that of perception and enjoyment, the absence of a term designating the two processes taken together is unfortunate. Sometimes, the effect is to separate the two from each other, to regard art as something superimposed upon esthetic material, or, upon the other side, to an assumption that, since art is a process of creation, perception and enjoyment of it have nothing in common with the creative act. [...] I refer to these obvious facts as preliminary to an attempt to show how the conception of conscious experience as a perceived relation between doing and undergoing enables us to understand the connection that art as production and perception and appreciation as enjoyment sustain to each other³⁴⁰.

En dépit des prédispositions « honorifiques » de sa formulation³⁴¹, ce passage de *Art as experience* vise tout de même une condition authentique de la créativité : l'acte qui conduit à la génération d'une œuvre d'art serait complètement vain s'il n'était pas validé par une appréciation découlant de ce que Dewey appelle « *enjoyment* » (la délectation, le goût en tant que « satisfaction »). Cependant, la question se pose de savoir si l'appréciation visée par Dewey concerne l'artiste seul dans son intimité ou bien la communauté intersubjective de ceux qui auront (peut-être) à la juger. Autrement dit, la question est de savoir quel concept d'esthétique est utilisé ici. Car si l'auteur voulait exprimer l'idée que la production d'une œuvre d'art implique toujours une certaine appréciation de la part de l'artiste fondée sur sa propre satisfaction sensuelle (c'est-à-dire au strict niveau des sens et

³⁴⁰ Dewey, *Art as experience*, p.48.

³⁴¹ Poser la question de la créativité en termes d'« artistique » et d'« esthétique », c'est encore réifier le processus créatif en un simple critère servant à identifier l'objet d'art par rapport aux autres objets, comme si l'œuvre venait avant sa création, comme s'il y avait des œuvres qui n'étaient pas d'abord « créées ».

du plaisir procuré par la perception) de l'œuvre en cours, il n'y aurait rien dans cette idée qui ne puisse déjà être pris en charge par la notion d'« artistique ». Notre esquisse d'une théorie de la créativité en a d'ailleurs déjà fait la démonstration par la description du grand mouvement de distanciation syncrétique³⁴². Mais si par esthétique, Dewey voulait désigner cette sorte d'appréciation normative qui dépend d'un assentiment général (et donc, qui vise beaucoup plus que le simple plaisir des sens), il nous apparaît clairement que la coupure entre artistique et esthétique s'avère non seulement heureuse, mais également nécessaire *pour notre concept de créativité*. Confondre l'un dans l'autre reviendrait à contrevenir aux sages injonctions de Paul Valéry (cité en exergue du premier chapitre) qui suggérait plutôt de « séparer très soigneusement notre recherche de la génération d'une œuvre de notre étude de la production de sa valeur, c'est-à-dire des effets qu'elle peut engendrer ici ou là, dans telle ou telle tête, à telle ou telle époque ». Il s'agit d'ailleurs d'une conclusion à laquelle nous a conduit le premier chapitre de cette thèse qui tâchait de distinguer entre la théorisation « descriptive » (qui renvoie au concept d'artistique) et la théorisation « honorifique » (qui concerne plutôt le concept d'« esthétique »).

Notre distinction entre descriptif et honorifique, corroborée par la recommandation de Valéry précité, nous semble encore une fois appropriée : une fusion de l'artistique et de l'esthétique dans ce contexte signifierait une subordination systématique de la « créativité » à l'appréciation qui doit s'en suivre, autrement dit, cela voudrait dire que l'agent créatif conçoit toujours ses œuvres en fonction de l'appréciation qu'il anticipera ou attendra recevoir de ses pairs. Tout nous porte à croire que c'est précisément l'interprétation de Dewey :

Perfection in execution cannot be measured or defined in terms of execution; it implies those who perceive and enjoy the product that is executed. The cook prepares food for the consumer and the measure of the value of what is prepared is found in consumption³⁴³.

³⁴² Ce mouvement a déjà été présenté au deuxième chapitre (sections a), c) et d)) et décrit comme étant un moment de recul où l'artiste jette un regard englobant sur son œuvre (*scanning* inconscient d'Ehrenzweig) afin de mieux orienter ensuite sa tâche.

³⁴³ Dewey, *Art as experience*, p.49.

Une analyse précautionneuse de ce passage tiré de *Art as Experience* nous conduit toutefois à réaliser deux choses essentielles : d'abord, en dépit des apparences, Dewey ne souscrit pas à une théorisation honorifique de la créativité telle que nous l'entendons puisque la perfection de l'acte créatif dépend non pas de l'exécution, qui relève de l'artistique, mais plutôt de ceux qui auront à la consommer, et donc à une certaine normativité du goût, qui relève de l'esthétique. Cela impliquerait donc que tout agent créatif n'a pas forcément à « parfaire » son art, comme dans le cas d'un mauvais cuisinier ou d'un amateur qui cuisinerait seulement pour lui. Ensuite, ce que Dewey nous offre ici avec son exemple du cuisinier devant préparer ses plats en fonction du goût de ses clients, cette vision de l'artistique-esthétique *existe déjà* dans le monde de l'art et de la production artistique³⁴⁴. *Elle vise un état de fait culturel indéniable* : l'artiste contemporain, bien souvent, doit se former au goût du jour et se plier à des contraintes esthétiques « [extérieures] à son contrôle et qu'il ne faut pas confondre avec sa démarche »³⁴⁵. Cet *artiste-là*, contrairement à tout autre qui ne serait pas pris par un tel impératif de perfection, *doit* créer *pour* quelqu'un, pour une clientèle, un public, une tradition ou même pour son Art.

Autrement dit, ce que décrit Dewey, ce n'est pas à proprement parler la « créativité », mais bien ce que nous appellerons désormais la « création » artistique.

La « création » artistique désigne une « créativité » qui a dû se « parfaire » (au sens de Dewey précité) au contact du *monde de l'Art*. Quatre conditions nous semblent requises pour parler de « création artistique » : 1) une « créativité artistique », 2) l'« originalité » de ses produits, 3) la « valeur » de ses produits, ainsi qu'un 4) « engagement » de l'artiste témoigné envers son Art qui englobe toutes ces facettes à la fois. Nous tâcherons par ce qui suit d'analyser chacun de ces « critères » et de voir en quelle mesure ils constituent une réalité distincte de la créativité.

³⁴⁴ Il serait important de préciser que l'artiste n'est pas le seul chez Dewey qui mérite d'être affilié à l'*artistique*. Il y a notamment l'artisanat. Nous nous limiterons toutefois aux implications proprement artistiques de sa théorie. Voir les pages 49 et suivantes de son ouvrage sur l'art déjà cité.

³⁴⁵ Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, p.11.

De prime abord, la création exige au moins minimalement une créativité artistique au sens où nous l'avons décrite au fil de ce chapitre; préhension, incubation, illumination, concrétisation et proïémisation se succèdent donc chez l'artiste professionnel tout comme ils le font chez l'enfant et tout comme lui, l'artiste « aguerri » cherche à y exprimer une nécessité intérieure, à l'intégrer dans un médium via une matière et une forme plastique appropriées pour lui. Mais contrairement à l'enfant qui s'affaire librement sans avoir à mesurer l'effet de son travail à l'extérieur de lui, soit dans le jugement d'autrui ou dans une tradition donnée, l'artiste en position de « création » (nous l'appellerons le « créateur »³⁴⁶ en contraste avec l'« agent créatif » qui désigne la « créativité »), doit bien souvent tenir et rendre compte, même jusque dans sa démarche artistique, de certains critères esthétiques normatifs auxquels sont irrémédiablement soumis ses productions en tant qu'« œuvres d'Art ».

Le premier d'entre ces critères est celui d'originalité³⁴⁷. Le créateur est bien souvent convié à produire des œuvres d'Art qui seront jugées « originales », c'est-à-dire qui se démarqueront de l'ensemble des productions de l'histoire de l'Art et qui seront, à cause de cela, remarquées par la communauté des appréciateurs et critiques. Original ne veut donc pas simplement dire nouveau, mais implique une certaine intelligibilité de l'appréciation³⁴⁸. L'artiste considéré « original »³⁴⁹ crée des œuvres qui sont adressées, bien souvent, à un public cible, c'est-à-dire à des appréciateurs adéquatement préparés³⁵⁰. Cela implique entre autres choses que l'artiste sait à quel public il a affaire, qu'il juge de son œuvre non pas

³⁴⁶ Nous offrons cette précision à titre indicatif puisqu'il n'y a pas là de règles universelles pouvant s'appliquer à l'ensemble des artistes; certains, même ceux considérés comme professionnels, se refusent aux devoirs de la « création » et cherchent sans cesse à vivre leur art comme l'enfant, l'autiste, le schizophrène ou l'amateur, c'est-à-dire sans cette exigence honorifique qui se surajoute à leur production.

³⁴⁷ Nous avons déjà introduit ce critère dans le contexte du métadiscours philosophique contemporain, au premier chapitre de cette thèse, sections c) et d).

³⁴⁸ cf. Carl R. Hausman, *A discourse on novelty and creation*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975. Hausman, «Criteria of creativity».

³⁴⁹ ...bien que cela, encore une fois, soit dit de façon impropre, puisqu'il s'agit avant tout d'un jugement apposé rétroactivement à partir des œuvres. Voir à ce sujet la discussion du premier chapitre, section d.

³⁵⁰ cf. Carroll, «Art, creativity and tradition», p.212. cf. également Gregory Currie, «The capacities that enable us to produce and consume art», dans *Imagination, philosophy, and the arts*, ed. Matthew Kieran et Dominic M. Lopes, London, New York, Routledge, 2003.

seulement de manière syncrétique,³⁵¹ mais également critique. Cet élément critique en vient par s'intégrer au processus créatif en lui-même par la force des choses, comme à la manière d'une instance extérieure qui viendrait jeter un regard normatif par-dessus l'épaule de l'artiste pendant qu'il façonne son œuvre. Et l'artiste aguerri en vient même par développer une « démarche de création » qui doit tenir compte, même négativement, de cet élément critique :

Pendant la construction de « l'œuvre est en train de se faire », le créateur et l'œuvre ne font qu'un dans l'actualisation d'une vision privilégiée du monde. Celui-ci pourrait, bien entendu, rester dans sa bulle de création, mais, une fois l'œuvre terminée et exposée, il doit affronter le regard des auteurs, du public. Il se retrouve en position sociale de communication pour parler de sa démarche et de son œuvre, pour l'affirmer ou la défendre. L'œuvre devient sujette d'une analyse extérieure à sa démarche et est assujettie à des rouages qui lui échappent. Elle fait carrière et elle est jugée, interprétée selon des critères différents des exigences internes de la démarche. L'importance et la place que le créateur lui attribue ne correspondent pas nécessairement à la valeur du marché et à l'appréciation du public³⁵².

Un deuxième critère est celui de la « valeur »³⁵³ accordée à l'œuvre. Comme dans l'exemple du cuisinier utilisé par Dewey, le critère de la valeur implique que l'œuvre d'art se sera démarquée d'une manière qui soit digne de l'éloge de la communauté des critiques. Cela veut dire que l'œuvre devra être conçue de manière à être appréciée par ceux qui auront à la consommer. Cette réalité implique d'abord et avant tout qu'elle aura ou devra avoir du succès puisqu'elle devra être reconnue comme « bonne » ou « valable »³⁵⁴. Mais cela implique ensuite et surtout l'*exemplarité* de l'œuvre concernée au sens (kantien) où elle devra pouvoir être digne d'être imitée et enseignée. Autrement dit, l'œuvre devra pouvoir représenter (ou exemplifier) l'Art en lui-même. Et, comme dans l'exemple de Dewey, cela oblige bien souvent le créateur à « perfectionner » sans cesse son art par le moyen d'un « retravail » de sa créativité :

³⁵¹ Pour plus d'information sur la visée ou la distanciation syncrétique, voir les pages 53 et 117 de la thèse.

³⁵² Paillé, *Livre-livre; la démarche de création*, p.73.

³⁵³ Nous avons déjà introduit ce critère dans le contexte du métadiscours philosophique contemporain, au premier chapitre de cette thèse, sections c) et d).

³⁵⁴ cf. Tomas, "Creativity in art".

L'idée première se propose telle quelle. Si elle excite le besoin ou le désir de se réaliser, elle se donne une fin, qui est l'œuvre, et la conscience de cette destination appelle tout l'appareil des moyens et prend le type de l'action humaine complète. Délibérations, parti pris, tâtonnements, apparaissent dans cette phase que j'ai appelée « articulée ». Les notions de « commencement » et de « fin » *qui sont étrangères à la production spontanée* n'interviennent également qu'au moment où la création esthétique doit prendre les caractères d'une fabrication³⁵⁵.

Ce que Valéry appelle la *fabrication*³⁵⁶ est une réalité de tous les jours pour le créateur; le fruit de la créativité est rarement chez lui laissé tel quel et doit bien souvent faire l'objet de manipulations ultérieures au cours desquelles l'artiste « apprête » son œuvre en fonction de sa communication et de sa « réception » par les appréciateurs et critiques. Souvent le premier critique est un(e) ami(e) du créateur, quelqu'un de confiance qui puisse donner d'une manière judicieuse ce jugement que l'artiste appréhende généralement de la part d'autrui.

Nous trouvons un exemple tout à fait pertinent de « retravail » dans l'analyse diderotienne du concept de « tableau » versus celui d'« esquisse », que l'on retrouve dans ses *Salons* de 1759, 1761 et 1763. L'esquisse, en plus d'être inachevée, contient une verve, une fougue et une chaleur qui fait d'elle le fruit de la spontanéité. Un tableau exige bien plutôt un travail et une réflexion sérieuse, consommée. La force du « génie » (qui n'est d'ailleurs pas trop éloignée de celui de « créateur ») est de conserver cette « spontanéité » même jusque dans le résultat final (donc de retrouver la « créativité » jusque dans la « création »).

Enfin, et c'est une dimension qui semble tenir à cœur aux créateurs, la création d'Art introduit un véritable engagement³⁵⁷; d'abord avec le médium, qui se trouve en position d'intimité avec l'artiste et qui prend, avec le temps, une place importante au cœur de son quotidien, mais également avec l'Art :

³⁵⁵ Valéry, «L'invention esthétique», p.1413.

³⁵⁶ Ce concept doit être considéré en-dehors de celui que l'on retrouve chez Collingwood et que nous avons commenté à la section précédente.

³⁵⁷ Barras, *De l'art cuit à l'art cru*, p.9, 10 et 150.

L'artiste n'est pas un enfant du dimanche de la vie : il n'a pas le droit de vivre sans devoirs, il a une lourde tâche à accomplir, et c'est souvent sa croix. Il doit savoir que chacun de ses actes, chacune de ses sensations, chacune de ses pensées est le matériau impalpable, mais solide, d'où naissent ses œuvres et que, pour cela, il n'est pas libre dans sa vie, mais seulement dans l'art³⁵⁸.

L'artiste n'engendre pas les produits d'Art comme un schizophrène entre ses murs, il est *commis* à eux comme par une promesse, celle que représente le processus créatif, avec toutes ses implications corporelles, cognitives et émotionnelles (dirons-nous également avec Kandinsky *spirituelles*), mais plus spécifiquement celle que représente pour lui la *création*, comme cumul et leçon des expériences créatives, comme histoire privée de ses découvertes personnelles dans le bain de l'Art, comme combat, le cas échéant, qu'il aura dû livrer aux critiques et aux commentateurs (qu'ils soient ou non amicaux) au moment de la réception de ses œuvres ou comme dialectique entre sa propre nécessité intérieure et la *perfection* de son art. En bref, l'engagement de l'artiste dans sa démarche de création constitue en lui-même un long (et parfois pénible) processus qui s'est vu souvent décrit comme angoissant, perturbant, chaotique, voire dangereux³⁵⁹.

Ces quatre composantes ou « critères », soit la créativité artistique, l'originalité, la valeur et l'engagement, forment ensemble une symbiose qu'on a fini par nommer, quoique de façon plutôt nominale, « artiste ». Nous l'avons désigné par le terme de créateur puisque nous reconnaissons, comme nous l'avons maintes fois précisé, qu'il existe des artistes, même professionnels, qui refusent cette logique honorifique.

Nous avons évité, tout au long de cette thèse jusqu'à maintenant, le terme de « création » puisque nous croyons qu'il s'agit d'un concept qui désigne une réalité bien différente, quoique non pas tout à fait étrangère, de celle de la créativité. Créativité et création sont donc deux concepts différents désignant des réalités différentes, mais non pas irréconciliables; comme nous venons de le voir, la création est en fait une dimension qui s'ajoute et, le cas échéant, s'intègre à celle de la créativité. Il demeure tout de même,

³⁵⁸ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, p.202.

³⁵⁹ cf. Barras, *De l'art cuit à l'art cru*, p.9, 12, 108, 114, 140 et 147.

conformément à nos conclusions du premier chapitre, que le champ de la « création » ne doit pas se confondre avec celui de la créativité, qui fait seul l'objet de cette thèse. Cette distinction que nous venons de décrire vient simplement fournir un complément d'information afin de circonscrire une pratique artistique fortement répandue et souvent confondue à tort avec la créativité. Loin de rejeter cette pratique, nous lui rendons plutôt hommage puisqu'elle concerne une catégorie d'artistes qui sont, en plus d'être créatifs, de véritables « créateurs ».

Enfin, il pourrait encore être pertinent d'ajouter que, dans bon nombre de théories respectées de l'art, la création est considérée comme opérante au cœur même de la réception artistique :

It is not so easy in the case of the perceiver and appreciator to understand the intimate union and undergoing as it is in the case of the maker. We are given to supposing that the former merely takes in what is there in finished form, instead of realizing that this taking in involves activities that are comparable to those of the creator. But receptivity is not passivity. It, too, is a process consisting of a series of responsive acts that accumulate toward objective fulfillment³⁶⁰.

Toutefois, si nous constatons effectivement une certaine « activité » à l'œuvre dans la « passivité » de l'appréciation esthétique, nous ne croyons pas qu'elle mérite la parenté qu'on lui attribue avec la création artistique, ne serait-ce que par égard aux critères exposés antérieurement. Dans tous les cas, on voit mal en quoi elle pourrait transcender la simple filiation métaphorique ou symbolique, puisque l'appréciateur et le critique, même préparés et instruits adéquatement à la réception de l'œuvre en question, ne peuvent faire davantage que de tenter, le mieux possible, de se représenter la perspective et le contexte que furent ceux de l'artiste (dans les cas où une telle considération est pertinente et souhaitable). Et malgré cela, il est bien souvent impossible, comme dans les cas de « créativité kinesthésique », d'accomplir cet acte exégétique dans toute la complexité de son geste.

³⁶⁰ Dewey, *Art as experience*, p.54. Nous pourrions également citer Dufrenne, Barras, et nombre de philosophes et d'artistes chez qui cette idée est récurrente et chère.

Conclusion

Le dessein que cette thèse s'était fixé³⁶¹ consistait à s'approcher d'une théorie philosophique qui aurait à cœur de décrire le plus justement et respectueusement possible certaines des plus essentielles conditions nécessaires (mais non point suffisantes) de réalisation (et non de possibilité) de ce que nous appelons la « créativité artistique ». Nous croyons avoir atteint ce but. Nous pensons avoir offert non pas une définition exhaustive, ce qui irait en quelque sorte contre les données fondamentales de notre sujet d'étude, mais bien une certaine piste de théorisation combinant, pour autant qu'elles s'avèrent requises, plusieurs sources, anciennes et récentes, dans les domaines de la philosophie des arts, de la phénoménologie de la psychologie, ainsi que de l'esthétique, dans le but de parvenir à mieux comprendre, expliquer et, peut-être éventuellement, susciter cette réalité bien tangible qu'est la créativité artistique. Inutile, donc, d'ajouter que la théorisation que nous venons d'esquisser ne concerne en aucune façon un état idéal ou spéculatif des choses, comme nous l'avons maintes fois répété, mais plutôt un phénomène concret quoiqu'éclaté dans sa manifestation. Cela constitue d'ailleurs l'une des plus remarquables difficultés à laquelle nous aurons eu à faire face puisque, comme le suggèrent certains philosophes comme Dilthey, Valéry, Dewey ou Merleau-Ponty, dont nous nous sommes inspirés pour cette entreprise, la production ou fabrication d'une œuvre d'art implique souvent beaucoup plus qu'elle ne laisse paraître. C'est précisément en ce sens que nous avons besoin, pour cette thèse, d'une théorisation proprement « philosophique », car la philosophie s'est toujours fait un point d'honneur de « rendre visible l'invisible » afin de « revenir aux choses mêmes », quelle que soit leur nature. Ainsi, même si cela débordait quelque peu de sa « juridiction » actuelle, nous avons cru utile de l'invoquer sur ces questions, afin de leur prêter un langage rigoureux et structuré dont elles semblaient avoir grand besoin.

Pour arriver à cette fin, nous avons cru nécessaire de reprendre possession de débats qui furent ceux de la philosophie jadis, de Kant à Valéry, même si cela impliquait de notre part d'empiéter sur certaines traditions qui sont aujourd'hui, pour des raisons que nous

³⁶¹ Voir la p.8 de cette thèse.

avons évoquées tout au long de la thèse, en compétition, de près ou de loin, ouvertement ou tacitement, avec la philosophie. Si nous l'avons fait, le lecteur peut s'assurer et témoigner que ce ne fut jamais dans un souci de défi, de parjure ou de déni, mais toujours parce que cette attitude servait son propos. Que nous pensions aux théories psychanalytiques, à la psychométrie ou encore aux avancées de la métacognition sur les ToTs, que ce soit encore dans le domaine de l'art en lui-même, via la méthodologie historico-critique ou encore celle de recherche-crédation, nous avons toujours eu à cœur d'avoir le mot juste à l'égard de cette réalité que nous appelons la créativité. À l'opposé des allégations du genre de celles dispensées par Collingwood³⁶² à l'égard de l'inutilité de critiquer ce genre de théories de sources bigarrées, non seulement se sont-elles révélées fausses, mais un examen du métadiscours philosophique contemporain, qu'il aura plus que largement contribué à susciter, nous indique que cette attitude s'est montré dommageable pour la philosophie³⁶³ qui, en bout de compte, n'aura pas eu de la créativité une meilleure connaissance. Pour emprunter la métaphore de Collingwood, les lunettes que la philosophie présumait encore sur son nez à cette époque n'y auront jamais été en fin de compte ou alors lui seront tombées du visage sitôt que sa vigilance se serait endormie. C'est cette même vigilance qui nous a conduits à nous tenir loin des cloisons du langage ordinaire, des présupposés de l'histoire et de l'opinion publique. Notre hypothèse pour cette thèse, telle que mentionnée dans l'introduction, suggérait qu'il y avait beaucoup plus à comprendre de la créativité que ne se livrait déjà par le seul examen des œuvres d'art qui parcourent l'histoire. Nous avons donc voulu nous assurer que notre enquête ne serait pas menée sur le terrain des philosophies de la « réceptivité », mais bien plutôt sur celui-là même où travaillaient et travaillent encore les artistes. Notre portée, autrement dit, était moins normative que descriptive. Cela eut plusieurs effets qui se sont avérés bénéfiques; nous avons notamment pu vérifier que le thème de la créativité était déjà prisonnier de ce que nous avons appelé en introduction une attitude naturaliste qui confondait la véritable créativité, celle qui avait lieu dans les « ateliers », avec une conception honorifique

³⁶² cf. Collingwood, *The principles of art*, p.127.

³⁶³ cf. premier chapitre section c et d.

pernicieuse fondée sur les critères d'originalité et de valeur. Notre première étape fut de les clarifier, non pas afin de les condamner, mais bien plutôt dans le but de distinguer l'une de l'autre à l'intérieur du langage philosophique, ce que nous avons effectivement fait par l'entremise du concept de « création »³⁶⁴.

Nous avons également réalisé qu'une bonne part des doutes et des craintes de la philosophie contemporaine (postfreudienne) à l'égard du traitement « psycho-phénoménologique » de la créativité relevait essentiellement de cette croyance, encouragée et corroborée par une version archaïque de la tradition psychanalytique, affirmant que l'analyse psychologique de la créativité n'était accessible dans ce domaine que par le biais d'une psychopathologie, c'est-à-dire du récit biographique de tous les états d'âme, de tous les *delirium* possibles qu'un auteur peut contenir et afficher au fil de sa production, d'où l'apparition de certaines études sur la « personnalité créative ». Nous espérons que notre entreprise a pu fournir une alternative valable et intéressante à cette impasse.

Nous avons finalement pu témoigner, par l'entremise de cet examen du métadiscours philosophique contemporain, de l'exigence de dénicher un nouveau vocabulaire, de nouvelles pistes de réflexion qui allaient pouvoir nous mener sur le chemin d'une théorie philosophique nouvelle décrivant la réalité des artistes d'hier et d'aujourd'hui, en somme, ce qu'on pourrait appeler une *poïétique psycho-phénoménologique de la créativité artistique*. C'est ce que nous avons tâché d'esquisser aux deuxième et troisième chapitres, dans le cadre d'un premier et deuxième volet. Nous livrons maintenant en substance les résultats obtenus dans le cadre de cet examen.

Ce que nous entendons par créativité, c'est l'« institution »³⁶⁵ de l'œuvre en amont de sa réception, c'est-à-dire faisant préséance à toute communication, publication ou édition. Il s'agit d'une activité psycho-phénoménologique investissant un temps et un espace (donc un « corps »), dressant un « pont » entre l'histoire collective et l'histoire personnelle. Histoire collective, on le reconnaît depuis longtemps; entre les histoires de

³⁶⁴ cf. section d du troisième chapitre.

³⁶⁵ Non pas au sens politique, mais plutôt celui de Merleau-Ponty dans ses notes au collège de France. cf. Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité*.

l'art, les dictionnaires scientifiques, les manuels techniques, les récits de démarches et de méthodes, la créativité reconnaît son « héritage » et les « créateurs » savent qu'elle ne naît pas *ex nihilo*. Mais à un niveau peut-être moins reconnu, cette collectivité est également reprise et réintroduite à l'intérieur de l'œuvre pour son propre usage, au moment névralgique et secret où l'artiste (pour ne nommer que lui) passe à l'œuvre et la change (l'œuvre évidemment, mais également la collectivité dont nous parlions). Ce pont n'existe bien sûr qu'*a posteriori*. Mais bien qu'il dépende, dans son contenu et sa moelle, du secret des expériences, émotions, idées, sensations, perceptions et souvenirs de celui qui l'a engendré, c'est-à-dire de ces expériences-là, de ces émotions-là, sa constitution par le biais du processus créatif artistique semble tout de même profiler pour nous, qui ne nous offrons pas comme de tels historiens ou encyclopédistes, mais plutôt en « phénoménologues », une certaine structure générale qu'il ne semble pas impossible ou même impertinent de reconstituer dans le cadre d'une entreprise théorique (appelons cela une « réduction poïétique » si l'on veut).

En vertu de cette histoire personnelle et « privée », constituante et constituée simultanément par la grande historicité collective de l'Art, la créativité artistique pourrait peut-être le mieux se concevoir comme un certain type de processus psychophénoménologique. Processus, parce qu'il se déroule dans le temps et l'espace selon un certain ordre, une certaine logique. Psychologique, parce que cette expérience créative a pour but les « associations d'idées » et donc se déroule dans la *psychè*. Phénoménologique, enfin, parce que ces idées doivent motiver des actions et que, bien souvent, ces actions motivent en retour d'autres idées au sein d'une certaine dialectique interactionnelle réciproque (entre l'agent et le médium/support). Notre compréhension du processus créatif, tel que nous l'avons esquissé dans les chapitres qui précèdent, s'étend sur deux « volets » : le premier volet est générique parce qu'il vise un état de fait qui n'appartient pas exclusivement à l'artiste, mais à toute forme de créativité (il s'agit de la partie plus *psychologique*). Il constitue un « noyau générique » qui se compose de quatre phases principales : p.1) préhension, p.2) incubation, p.3) illumination (elle-même divisée en deux phases subsidiaires, p.3.1) résurgence et p.3.2) révélation) et p.4) concrétisation. À ces

quatre phases, inspirées de plusieurs modèles théoriques réputés et complétées par des observations sur la pratique et la méthodologie des arts, correspondent quatre mouvements : m.1) préparation, m.2) idéation, m.3) élaboration et m.4) distanciation syncrétique. Chacune de ces phases et chacun de ces mouvements remplissent une fonction spécifique dans le cadre du processus créatif. Nous avons décrit ces phases, ces mouvements et ces fonctions au deuxième chapitre de la thèse. Alors que les phases de préhension et de concrétisation bénéficient de et génèrent certains états plus spécifiquement « conscients », « intentionnels » et « moteurs », les phases d'incubation et d'illumination contribuent aux et bénéficient des forces plus en marge de la conscience, appelées également « préconscientes ».

Ce premier volet est complété par un deuxième volet qui le recouvre et l'intègre dans le cadre d'une dynamique plus spécifique aux arts (il s'agit de la partie plus *phénoménologique*), appelée « expression artistique ». Celle-là place généralement l'artiste dans une situation où il ressent le besoin de s'engager dans un « dialogue intérieur » avec son œuvre *in statu nascendi*. Ce dialogue a lieu entre un artiste et son médium et le convie à exprimer sa personnalité au meilleur de ses capacités. Trois critères sont exigés pour qu'il y ait « créativité artistique » : 1) d'abord le principe de « nécessité intérieure » (se rapporter à la section b du troisième chapitre) qui délimite une intériorité, en l'occurrence celle de l'artiste, son langage, sa personnalité, son besoin d'extériorisation, 2) ensuite une extériorité qui puisse canaliser ce besoin, lui faire écho, que nous avons subsumé sous le terme de *médium*, et enfin 3) un état d'équilibre, atteint par le concours d'un travail dialectique de l'un à travers l'autre et de l'autre à travers l'un, qui accompagnerait l'artiste au fil de son processus créatif jusqu'à la réalisation de son œuvre (se rapporter à la section c du troisième chapitre). Cette dynamique d'expression entretient plusieurs effets sur le déroulement du processus créatif, dont on peut témoigner les marques au niveau de la succession des phases (autonomisation de l'œuvre, ajout de la cinquième phase de proïémisation) et de l'interaction avec le médium (localité du dialogue entre l'agent et le médium, distinction entre créativité imaginative et créativité kinesthésique). Notre but pour le troisième chapitre était d'explicitier, dans toute la mesure du possible et en respect avec la

discipline artistique concernée, la logique derrière ce phénomène d'expression artistique et son importance pour le processus créatif artistique. Nous croyons avoir rempli ce mandat en fournissant plusieurs éléments de réflexion de nature hautement philosophique qui, sans aucun doute, sauront motiver une compréhension plus juste, mais également plus *aiguisée* du phénomène en question, pour les philosophes, les artistes et en général pour toute personne qui s'intéresse, de près ou de loin, à la créativité.

En somme, la créativité artistique constitue un type de processus qui bénéficie de et développe l'ensemble des facultés de la *psyche* dans un contexte d'expression où l'artiste entretient une relation privilégiée avec son support/médium :

Cette fonction-là comme toute autre chez un homme ou dans une catégorie sociale d'hommes n'est pas le résultat d'un processus ou de l'imbrication de plusieurs qui existeraient dans cette seule catégorie, ce sont bien plutôt les mêmes processus apparaissant dans toute vie psychique, ils ont seulement un degré particulier d'intensité. L'imagination créatrice du poète se présente à nous comme un phénomène qui dépasse complètement le quotidien des hommes. Elle n'est pourtant qu'une organisation plus forte de certains êtres, qui provient de l'intensité et de la durée peu courantes de processus élémentaires déterminés³⁶⁶.

Il est de notre conviction que cette esquisse d'une *réduction poïétique* en deux volets pourrait ultérieurement servir de base à une tentative de définition philosophique de l'art. Car l'œuvre d'art, avant de recevoir un jugement de nature esthétique sur son contenu et sa forme, dépend avant tout de l'artiste qui l'a conçue. Si d'une part elle s'avère tributaire d'une « histoire publique » constituée par les coordonnées géographiques, culturelles, sociales et politiques de son époque, cette œuvre demeure tout de même rattachée aux processus psycho-phénoménologiques qui ont contribué à sa naissance. Rien ne nous empêche donc, dans ce contexte, de supposer que l'œuvre d'art se caractériserait par ce type d'actes qui compose la démarche de la « création » et que nous avons su relever à la section c du troisième chapitre. Nous offrons cette piste à titre hypothétique et en conclusion de ces recherches afin de montrer qu'il y a, selon nous, un lien fort, voire nécessaire, entre les processus qui ont constituée l'œuvre d'art dans son cours psycho-

³⁶⁶ *Description de l'organisation du poète* dans Dilthey, *Oeuvres 7, écrits esthétiques*, p.61.

phénoménologique privé et l'identité de cette œuvre parmi d'autres dans un même style, un même mouvement, voire une même histoire publique de l'art.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, *Minima moralia* (1951), Paris, Payot, 2003.
 ———, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1995.
- Alpers, Philip, “Creativity in art” dans *The oxford handbook of aesthetics*, édité par Jerrold Levinson, Oxford, Oxford University Press, 2003, p.245-257.
- Anderson, Harold, ed. *Creativity and its cultivation*, New York, 1959.
- Andreasen, N. C., “Creativity and mental illness: Prevalence rates in writers and their first-degree relatives”, *American Journal of Psychiatry*, no.144 (1987), p.1288-1292.
- Anzieu, Didier, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- Arasteh, A. Reza, *Creativity in the life cycle*, Leiden, 1968.
- Arasteh, A. Reza et J. Arasteh, *Creativity in human development: An interpretive and annotated bibliography*, Cambridge, Mass., 1976.
- Arieti, Silvano, *Creativity: The magic synthesis*, New York, Basic Books, 1976.
- Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages, 1988.
 ———, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 1969.
- Arnheim, Rudolf, *Art and visual perception : A psychology of the creative eye*, Berkeley, University of California Press, 1954.
 ———, *The genesis of a painting: Picasso's guernica*, Berkeley, University of California Press, 1962.
 ———, *New essays on the psychology of art*, Berkeley, University of California Press, 1986.
 ———, “The priority of expression”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8, no.2 (1949), p.106-109.
 ———, *To the rescue of art*, Berkeley, University of California Press, 1992.
 ———, *Toward a psychology of art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: Dargestellte wirklichkeit in der abendländischen literatur*, Bern, Francke, 1967.
- Badiou, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.
- Baer, John, “Commentary: Divergent thinking tests have problems, but this is not the solution”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2, no.2 (2008), p.89-92.
- Bailin, Sharon, *Achieving extraordinary ends: An essay on creativity*, Dordrecht and Boston, Kluwer Academic Publishers, 1988.
 ———, “On creativity as making: A reply to gotz”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, no.4 (1983), p.437-442.
- Bakhtine, Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Barras, Henri, *De l'art cuit à l'art cru*, Québec, Liber, 2007.
- Barthe, Roland, “De l'oeuvre au texte”, *La revue d'esthétique*, 3 (1971), p.225-232.
 ———, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, du Seuil, 1972.

- Baumgarten, A. G., *Esthétique* (1750), Paris, L'Herne, 1988.
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism* (2nd ed.), Indianapolis, Hackett, 1981.
- , “On the creation of art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.23, no.3 (1965), p.291-304.
- Benjamin, Walter, “L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée” dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- Bergougnan, Elie, *Hésiode et les poètes élégiaques et moralistes de la grèce*, Paris, Garnier, 1940.
- Bergson, Henri, *The creative mind* (1934), New York, Dover, 2007.
- , *L'évolution créatrice* (1907), Paris, Puf, 2007.
- Bjork, R. A., “Memory and metamemory considerations in the training of human beings” dans *Metacognition: Knowing about knowing*, édité par J. Metcalfe & A. P. Shimamura, Cambridge, MA, MIT Press, 1994, p.185-205.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- Blanschard, Brand, *The nature of thought*, London, Allen and Unwin, 1964.
- Bloom, Paul, “Intention, history, and artifact concepts”, *Cognition*, 60 (1996), p.1-29.
- Boden, Margaret, *The creative mind: Myths and mechanisms*, Reading, Cardinal, 1992.
- , “What is creativity?” dans *Dimensions of creativity*, édité par Margaret A. Boden, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994, p.75-118.
- Bowers, Kenneth S., Peter Farvolden et Lambros Mermigis, “Intuitive antecedents of insight” dans *The creative cognition*, édité par Steven M. Smith, Thomas B. Ward et Ronald A. Finke, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, p.27-52.
- Briskman, Larry, “Creative product and creative process in science and art”, *Inquiry*, 23, no.1 (1981), p.83-106.
- Bukdahl, Else Marie, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980.
- Burnet, John, *Early greek philosophy*, New York, Meridian Books, 1957.
- Cameron, Ross P., “There are no things that are musical works”, *The British Journal of Aesthetics*, 48, no.3 (2008), p.295-314.
- Carroll, Noël, “Art, creativity and tradition” dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.208-234.
- , *Beyond aesthetics: Philosophical essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- , “The end of art?”, *History and Theory*, 37, no.4 (1998), p.17-29.
- , *The philosophy of mass art*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Cellini, Benvenuto, *Autobiography* (1558), Penguin Classics, 1999.
- Chareyre-Méjan, Alain, *Expérience esthétique et sentiment d'existence*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Chastel, André, *Introduction à l'histoire de l'art français*, 1993.
- Collingwood, R. G., *The principles of art* (1938), London, Oxford University Press, 1958.
- Copley, David et Arthur Copley, “Elements of a universal aesthetic of creativity”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2, no.3 (2008), p.155-161.
- Croce, Benedetto, *The aesthetic as the science of expression and of the linguistic in general* (1902), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

- Crowther, Paul, "Creativity and originality in art", *British Journal of Aesthetics*, 31 (1991), p.301-309.
- , "The experience of art: Some problems and possibilities of hermeneutical analysis", *Philosophy and Phenomenological Research*, 43, no.3 (1983), p.347-362.
- , "Pictorial space and the possibility of art", *The British Journal of Aesthetics*, 48, no.2 (2008), p.175-192.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creativity : Flow and the psychology of discovery and invention*, New York, HarperPerennial, 1997.
- Currie, Gregory, *Arts and minds*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
- , "The capacities that enable us to produce and consume art" dans *Imagination, philosophy, and the arts*, édité par Matthew Kieran et Dominic M. Lopes, London, New York, Routledge, 2003.
- Currie, Gregory et Ian Ravenscroft, *Recreative minds*, Oxford, Clarendon Press, 2002.
- D'allonnes, Olivier Revault, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 2007.
- Da Vinci, Leonardo, *The notebooks of leonardo da vinci (1452-1519)*, New York, Dover, 1983.
- Danto, Arthur C., "The artworld" dans *The philosophy of art: Readings ancient and modern*, édité par Alex Neill et Aaron Ridley, New York, McGraw-Hill, 1995, p.201-223.
- , *Beyond the brillo box: The visual arts in post-historical perspective*, New York, Farrar Straus Giroux, 1992.
- , *The philosophical disenfranchisement of art*, New York, Columbia University Press, 1986.
- , *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- David, Pascal, *Le vocabulaire de schelling*, Paris, Ellipses, 2001.
- Davies, David, *Art as performance*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- , "Artistic intentions and the ontology of art", *British Journal of Aesthetics*, 39 (1999).
- , "Collingwood's performance theory of art", *The British Journal of Aesthetics*, 48, no.2 (2008), p.162-174.
- Davies, Stephen, "The ontology of musical works and the authenticity of their performances", *Noûs*, 25, no.1 (1991), p.21-41.
- Debruyne, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- , *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- Delacroix, Eugène, *Journal de eugène delacroix (1822-1863)*, Paris, Plon, 1980.
- Dewey, John, *Art as experience (1934)*, New York, Penguin (Perigee), 2005.
- , *How we think (1910)*, Boston, 1933.
- Dickie, George, "Is psychology relevant to aesthetics", *The Philosophical Review*, 71, no.3 (1962), p.285-302.
- , "The new institutional theory of art" dans *The philosophy of art: Readings ancient and modern*, édité par Alex Neill et Aaron Ridley, New York, McGraw-Hill, 1995, p.201-223.

- , “What is anti-art?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, no.4 (1975), p.419-421.
- Dilthey, Wilhelm, *Oeuvres 7, écrits esthétiques (1887-1900)*, Paris, Cerf, 1995.
- Duff, William, *An essay on original genius (1767)*, Gainesville, Fla., Scholars' facsimiles and reprints, 1964.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique (1953)*, Paris, PUF, 1953.
- Dutton, Dennis et Michael Krausz, *The concept of creativity in science and art*, The Hague and Boston, American University publication in philosophy, 1981.
- Dziemidok, Bohdan, “On the need to distinguish between aesthetic and artistic evaluations of art” dans *Institutions of art: Reconsideration of george dickie's philosophy*, édité par Robert J. Yanal, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, p.73-86.
- Ecker, David, “The artistic process as qualitative problem solving”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XXI (1963), p.283-290.
- Eco, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1987.
- , *L'oeuvre ouverte*, Paris, du Seuil, 1965.
- Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art (1967)*, Paris, Gallimard, 1974.
- , *The psychoanalysis of artistic vision and hearing: An introduction to a theory of unconscious perception (3e ed.)*, London, Sheldon Press, 1975.
- Elster, John, *Ulysses unbound: Studies in rationality, precommitment, and constraints*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Eysenck, Hans, *Genius: The natural history of creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Feyerabend, Paul, “Creativity - a dangerous myth”, *Critical Inquiry*, 13 (1986), p.700-711.
- Finke, Ronald A., Thomas B. Ward et Steven Smith, *Creative cognition: Theory, research, and applications*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- , *Creativity and the mind: Discovering the genius within*, New York, Plenum, 1995.
- Florida, Richard, *Cities and the creative class*, New York, London, Routledge, 2005b.
- Freud, Sigmund, “Creative writers and day-dreaming” dans *Exploration in art*, édité par Ernst Kris, New York, International Universities Press, 1952.
- Galton, Francis, *Inquiries into human faculty and its development (1883)*, ed. Gavan Tredoux, London, Galton Archives, 2004.
- Gaut, Berys, “Creativity and imagination” dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.148-173.
- , “The ethical criticism of art” dans *Aesthetics and esthics: Essays at the intersection*, édité par Jerrold Levinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.182-203.
- Gaut, Berys et Paisley Livingston, eds. *The creation of art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Genette, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, du Seuil, 1994.
- Gerard, Alexander, *An essay on genius (1774)*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1966.
- , *An essay on taste (1759)*, Gainesville, Fla., Scholars' Facsimile and Reprints, 1963.
- Ghiselin, Brewster, ed. *The creative process*, New York, Mentor, 1952.
- Gilson, Etienne, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958.

- Gingras-Audet, Jeanne-Marie, "Note sur l'art de s'inventer comme professeur", *Prospectives*, no. Décembre (1979).
- Goethe, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996.
- Golann, Stuart E., "Psychological study of creativity", *Psychological Bulletin*, LX (1963), p.548-565.
- Gombrich, Ernst, *Art and illusion*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- , *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2004.
- Goodman, Nelson, *Languages of art*, Indiannapolis, Hackett Publishing, 1976.
- Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec, eds. *La recherche création: Pour une compréhension de la pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.
- Gosselin, Pierre, Gérard Potvin, Jean-Marie Gingras et Serge Murphy, "Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique", *Revue des sciences de l'éducation*, XXIV, no.3 (1998), p.647-666.
- Gotesky, Rubin et Erwin Breipthaupt, "Creativity: A metasociological analysis", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol.39, no.1 (1978), p.23-41.
- Gotz, Ignacio L., "On defining creativity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, no.3 (1981), p.297-301.
- Gruber, H.E., G. Terrell et M. Wertheimer, eds. *Contemporary approaches to creative thinking*, New York, Pergamon, 1962.
- Guilford, J. P., "Creativity" dans *American psychologist*, 1950, p.444-454.
- , *Intelligence, creativity, and their educational implications*, San Diego, Knapp, 1968.
- , "Traits of creativity" dans *Creativity and its cultivation*, édité par H.H. Anderson, New York, Harper, 1959.
- Guyer, Paul, "Exemplary originality" dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.116-137.
- Hadamard, Jacques, *The mathematician's mind* (1949), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996.
- Halper, Edward, "Is creativity good?", *British journal of aesthetics*, 29 (1989), p.47-56.
- Hannoosh, Michele, *Painting and the journal of eugène delacroix*, Princeton, Princeton university press, 1995.
- Harding, Rosamund E. M., *An anatomy of inspiration*, Cambridge, Heffer, 1918.
- Harris, Jonathan, *The new art history: A critical introduction*, 2001.
- Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the wilderness: The study of literature today*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1980.
- Hartmann, Eduard Von, *Philosophie des schönen*, Berlin, Duncker, 1878.
- , *Philosophie des unbewussten; versuch einer weltanschauung*, Berlin, Duncker, 1869.
- Hausman, Carl R., "Creativity studies: Where can they go?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45, no.1 (1986), p.87-88.
- Hausman, Carl R., "Aaron ridley's defense of collingwood pursued", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, no.4 (1998), p.391-393.
- , "Creativity ; conceptual and historical overview " dans *Encyclopedia of aesthetics*, édité par M. Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, p.453-456.

- , “Criteria of creativity” dans *The concept of creativity in science and art*, édité par Denis Dutton et Michael Krausz, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, p.75-89.
- , *A discourse on novelty and creation*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.
- , “Goetz on creativity”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXX, no.1 (1981).
- Heilman, Kenneth M., *Creativity and the brain*, New York, Psychology Press, 2005.
- Hermeren, Goran, *Art, reason, and tradition: On the role of rationality in interpretation and explanation of works of art*, Lund, Royal Society of Letters, 1991.
- Hick, Darren Hudson, “When is a work of art finished?”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66, no.1 (Winter 2008), p.67-76.
- Hirsch, E. D., *The aims of interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- , “On justifying interpretive norms”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43, no.1 (1984), p.89-91.
- , *Validity in interpretation*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1967.
- Hjort, Mette, ed. *Rules and conventions: Literature philosophy social theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Hoaglund, John, “Originality and aesthetic value”, *British Journal of Aesthetics*, 16 (1976), p.46-55.
- Hospers, John, “Artistic creativity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, no.3 (1985), p.243-255.
- , “The concept of artistic expression” dans *Proceedings of the aristotelician society*, 1955, p.313-344.
- , *Understanding the arts*, Englewood Cliffs, 1982.
- Hulme, T. E., “Speculations” dans *The problems of aesthetics*, édité par Eliseo Vivas et Murray Krieger, New York, 1953.
- Hutcheson, F., *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, London, D. Midwinter, 1725.
- Hutchinson, Eliot D., “The period of insight in creative endeavor”, *Psychiatry*, V (1942), p.165-176.
- Ingarden, Roman, *The cognition of the literary work of art* (1931), Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1973.
- , *Ontology of the work of art* (1962), Athens, Ohio University Press, 1989.
- Ionesco, “L'auteur et ses problèmes” dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- Irwin, William, *Intentionalist interpretation: A philosophical explanation and defense*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1999.
- Iseminger, Gary, “Actual vs. Hypothetical intentionalism”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996), p.319-326.
- , “An intentional demonstration” dans *Intention and interpretation*, édité par Iseminger, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p.76-96.
- James, William, “Great man, great thoughts, and the environment”, paper presented at the Harvard Natural History Society, Cambridge, 1880.
- , *The principles of psychology*, New York, Holt, 1890.
- Jamison, K.R., *Touched with fire: Manic-depressive illness and the artistic temperament*, New York, Free Press, 1993.

- Jarvie, I. C., *Artistic creativity*, The Hague, 1982.
- , “Creativity : Explaining creativity” dans *Encyclopedia of aesthetics*, édité par M. Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, p.456-459.
- , “The rationality of creativity” dans *The concept of creativity in science and art*, édité par Denis Dutton et Michael Krausz, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, p.109-128.
- Jimenez, Marc, *La création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Jonas, Hans, *The phenomenon of life*, Evanston, Il., Northwestern University Press, 2001.
- Jung, Carl G., “General description of types”, *Psychological Types*, Vol.43, no.2 (1923), p.243-255.
- , “Psychology and literature” dans *Modern man in search of a soul*, édité par Harvest Book, New York, Harcourt, Brace, 1933, p.ix, 244.
- Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1954.
- Kania, Andrew, “The methodology of musical ontology: Descriptivism and its implications”, *The British Journal of Aesthetics*, 48, no.4 (2008), p.426-444.
- Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Vrin, 1979.
- Kearney, Richard, *The wake of imagination: Ideas of creativity in western culture*, London, 1988.
- Kennick, W. E., “Creative acts” dans *Perspectives in education, religion and the arts*, édité par H. E. Kiefer et M. K. Munitz, New York, 1969.
- , “Theories of art and the artworld: Comments”, *The Journal of Philosophy*, 61, no.19 (1964), p.585-587.
- Khatchadourian, Haig, “The creative process in art”, *British Journal of Aesthetics*, 17 (1977), p.230-241.
- , “The expression theory of art: A critical evaluation”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23, no.3 (1965), p.335-352.
- Kieran, Matthew et Dominc M. Lopes, eds. *Imagination, philosophy, and the arts*, London, New York, Routledge, 2003.
- Kivy, Peter, *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.
- Kneller, George F., *The art and science of creativity*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Koestler, Arthur, *The act of creation*, New York, Macmillan, 1964.
- , “The three domains of creativity” dans *The concept of creativity in science and art*, édité par Denis Dutton et Michael Krausz, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981, p.1-17.
- Korsmeyer, Carolyn, “On distinguishing "aesthetic" from "artistic"”, *Journal of aesthetic education*, 11 (1977), p.45-57.
- Kris, Ernst, *Psychoanalytic explorations in art*, New York, 1964.
- Kubie, Lawrence, *Neurotic distortion of the creative process*, Kansas, University of Kansas press, 1970.

- Langer, Susanne K., *Feeling and form*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Leibniz, *Opuscules philosophiques choisis*, Paris, Vrin, 2001.
- Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole* (1964-1965), Paris, Albin Michel, 1991.
- Levinson, Jerrold, "Art, value, and philosophy", *Mind*, 105 (1996), p.667-682.
- , "Elster on artistic creativity" dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.235-256.
- , "Intention and interpretation: A last look" dans *Intention and interpretation*, édité par Iseminger, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p.221-256.
- , *Music, art, and metaphysics: Essays in philosophical aesthetics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1990.
- , *The pleasures of aesthetics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1996.
- , "What a musical work is", *The Journal of Philosophy*, 77, no.1 (1980), p.5-28.
- Livingston, Paisley, *Art and intention*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- , "Counting fragment, and frenhofer's paradox", *British Journal of Aesthetics*, 39 (1999), p.14-23.
- , "Intention in art" dans *Oxford handbook of aesthetics*, édité par Jerrold Levinson, Oxford, Oxford University Press, 2003, p.275-290.
- , "Pentimento" dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.89-115.
- Locke, John, *An essay concerning human understanding* (1690), London, Penguin Books, 2004.
- Lowes, John Livingston, *The road to xanadu: A study in the ways of the imagination*, Boston, Houghton Mifflin, 1927.
- Ludwig, A.M., *The price of greatness: Resolving the creativity and madness controversy*, New York, Guilford Press, 1995.
- Maclean, Paul D., *The triune brain in evolution: Role in paleocerebral functions*, Oxford, Blackwell Scientific, 1990.
- Maitland, Jeffrey, "Creativity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, no.4 (1976), p.397-409.
- Malraux, André, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1965.
- Mandler, Goerge, "Origins and consequences of novelty" dans *The creative cognition approach*, édité par Steven M. Smith, Thomas B. Ward et Ronald A. Finke, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, p.9-25.
- Mansfield, Elizabeth, *Art history and its institution: Foundations of a discipline*, 2002.
- Maritain, Jacques, *Creative intuition in art and poetry*, New York, Pantheon Books, 1953.
- Mark, Thomas, "On works of virtuosity", *Journal of Philosophy*, 77 (1980), p.28-45.
- Martindale, Colin, *The clockwork muse: The predictability of artistic change*, New York, Basic Books, 1990.
- , "Creativity and connectionism" dans *The creative cognition approach*, édité par Steven M. Smith, Thomas B. Ward et Ronald A. Finke, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, p.249-268.
- Mattelart, Armand, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, 1995.
- Mcfarland, Thomas, *Originality and imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

- Mednick, Sarnoff A., "The associative basis of the creative process", *Psychological Review*, 69 (1962), p.220-232.
- Menke, Christoph, *La souveraineté de l'art*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'institution. La passivité*, Paris, Belin, 1994.
- , *L'oeil et l'esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964.
- , *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- Metcalf, J., B.L. Schwartz et S.G. Joaquim, "The cue familiarity heuristic in metacognition", *Journal of experimental psychology: learning, memory, & cognition*, 19 (1993), p.851-861.
- Michel, Régis, *Où en est l'interprétation de l'oeuvre d'art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000.
- Mingoia, Edwin, "Can creativity be harnessed?", *Journal of educational sociology*, 35, no.4 (1961), p.152-158.
- Morgan, Douglas N., "Creativity today: A constructive analytic review of certain philosophical and psychological work", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, no.1 (Special Issue on Symbolism and Creative Imagination) (1953), p.1-24.
- Munro, Thomas, *The arts and their interrelations*, New York, Liberal Arts Press, 1950.
- Nahm, Milton C., *The artist as creator: An essay of human freedom*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1956.
- , "Creativity in art" dans *Dictionary of the history of ideas*, édité par Philip P. Wiener, 1968, p.577-589.
- Nehamas, Alexander, "The postulated author: Critical monism as a regulative ideal", *Critical inquiry*, 8 (1981), p.133-149.
- Nielsen, Bayard D., Cynthia L. Pickett et Dean K. Simonton, "Conceptual versus experimental creativity", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2, no.3 (2008), p.131-138.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Humain, trop humain* (1878), Paris, Hachette, 1988.
- , *La naissance de la tragédie* (1872), Paris, Gallimard, 1977.
- , *Le crépuscule des idoles* (1888), Paris, Flammarion, 1985.
- Niu, Weihua et Dan Liu, "Enchancing creativity: A comparison between effects of an indicative instruction "to be creative" and a more elaborate heuristic instruction on chinese student creativity", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3, no.2 (2009), p.93-98.
- Novitz, David, "Creativity and constraint", *Australian journal of philosophy*, 77 (1999), p.67-82.
- , "Explanations of creativity" dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.174-191.
- Ohlsson, Stellan, "Restructuring revisited ii. An information processing theory of restructuring and insight", *Scandinavian journal of psychology*, 25 (1984), p.117-129.
- , "Restructuring revisited: 1. Summary and critique of the gestalt theory of problem solving", *Scandinavian Journal of Psychology*, 24 (1984), p.65-78.

- Olsen, Stein Haugom, "Culture, convention, and creativity" dans *The creation of art*, édité par Berys Gaut Et Paisley Livingston, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.192-207.
- Osborne, Harold, "The concept of creativity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19 (1979).
- , "Expressiveness in the arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, no.1 (1982), p.19-26.
- , "Inspiration", *British Journal of Aesthetics*, 17 (1977), p.242-253.
- , "Le concept de créativité en art" dans *Philosophie analytique et esthétique*, édité par Danielle Lories, Méridiens-Klincksieck, 1988, p.267-276.
- Paillé, Louise, *Livre-livre; la démarche de création*, Québec, Le Sabord, 2004.
- Panofsky, Erwin, *Idea (v.F.)* (1924), Paris, Gallimard, 1989.
- , *L'oeuvre d'art et ses significations* (1955), Paris, Gallimard, 1969.
- Patrick, Catharine, "Creative thinking" dans *Encyclopedia of psychology*, édité par Harriman, New York, 1946.
- , "Creative thought in artist", *Journal of Psychology*, 4 (1937), p.35-73.
- , "Creative thought in poets", *Archives of Psychology*, 178 (1935).
- Petitmengin, Claire, *L'expérience intuitive*, Paris, L'harmattan, 2002.
- Pfeiffer, Raymond, "The scientific concept of creativity", *Educational Theory*, XXIX, no.2 (1979).
- Platon, *Éditions complètes*, Paris, Gallimard, 1950.
- , *Ion*, Paris, GF-Flammarion, 1989.
- , *Les lois*, Paris, Gallimard, 1997.
- Portnoy, Julius, *A psychology of art creation*, Philadelphia, Univ. of Penna., 1939.
- Prince, George M., *The practice of creativity*, New York, Macmillan Publishing Co. Inc., 1970.
- Raleigh, Henry P., "More on the creation of art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25, no.2 (1966), p.159-165.
- Rank, Otto, *Art and artist : Creative urge and personality development* (1932), New York/London, W.W. Norton & Co., 1989.
- Ridley, Aaron, "Against musical ontology", *The Journal of Philosophy*, 100, no.4 (2003), p.203-220.
- Rogers, C. R., "Toward a theory of creativity", *ETC. A review of General Semantics*, 11 (1954), p.249-260.
- Root-Berstein, Robert et Michèle Root-Berstein, *Sparks of genius*, New York, First Mariner Books, 1999.
- Rothenberg, Albert, "Creativity : Creativity and psychology" dans *Encyclopedia of aesthetics*, édité par M. Kelly, New York, Oxford University Press, 1998, p.459-462.
- , *The emerging goddess: The creative process in art, science and other fields*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.
- , "The iceman changeth: Toward an empirical approach to creativity", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 17 (1969), p.549-607.

- Rothenberg, Albert et B. Greenberg, *The index of scientific writings on creativity: Creative men and women*, Hamden, conn., 1974.
- , *The index of scientific writings on creativity: General, 1566-1974*, Hamden, Conn., 1976.
- Rothenberg, Albert et Carl R. Hausman, *The creativity question*, Durham, N.C., Duke University Press, 1976.
- Rothko, Mark, *La réalité de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2004.
- Rudner, R., "The ontological status of the esthetics object", *Philosophy and Phenomenological Research*, X (1950), p.380-388.
- Runco, M.A. et R.S. Albert, eds. *Theories of creativity*, Newbury park, CA, Sage publications, 1990.
- Rusu, Liviu, *Essai sur la création artistique*, Paris, Alcan, 1935.
- Sawyer, R. Keith, *Explaining creativity: The science of human innovation*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- , "Improvisation and the creative process: Dewey, collingwood, and the aesthetics of spontaneity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.58, no.2 (Improvisation in the Arts) (2000), p.149-161.
- Schachtel, Ernest G., *Metamorphosis: On the conflict of human development and the psychology of creativity*, London, The analytic press, 1951.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- , "Originalité et expression de soi", *Communications*, 64, no.64 (1997), p.89-115.
- Schelling, F.W.J., *Le système de l'idéalisme transcendantal* (1803), Louvain, Peeters, 1978.
- , *Textes esthétiques*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.
- Schiller, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794), Paris, Aubier, 1992.
- Schlesinger, Judith, "Creative mythconceptions: A closer look at the evidence for the "mad genius" hypothesis", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3, no.2 (2009), p.62-72.
- Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* (1818-1819), Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- Schwartz, Bennett L., "Sparkling at the end of the tongue: The etiology of tip-of-the-tongue phenomenology", *Psychonomic Bulletin & Review*, 6, no.3 (1999), p.379-393.
- Schwartz, Bennett L., Donald M. Travis, Anthony M. Castro et Steven M. Smith, "The phenomenology of real and illusory tip-of-the-tongue states", *Memory & Cognition*, 28, no.1 (2000), p.18-27.
- Scruton, Roger, *Art and imagination: A study in the philosophy of mind*, London, Methuen, 1974.
- Sharples, Mike, *How we write*, London, Routledge, 1999.
- Shorter, J. M., "Imagination" dans *Essays in philosophical psychology*, édité par Donald F. Gustafson, New York, 1963.
- Shusterman, Richard, "Body consciousness and performance: Somaesthetics east and west", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67, no.2 (2008).
- Sibley, Frank N., "Originality and value", *British Journal of Aesthetics*, 25 (1985), p.169-184.

- , “Why the mona lisa may not be a painting” dans *Approach to aesthetics: Collected papers on philosophical aesthetics*, édité par John Benson, Betty Redfern et Jeremy Roxbee Cox, Oxford, Clarendon, 2001, p.256-272.
- Silvia, Paul J. et Nathan A. Kimbrel, “A dimensional analysis of creativity and mental illness”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4, no.1 (2010), p.2-10.
- Silvia, Paul J., Beate P. Winterstein, John T. Willse, Christopher M Barona, Joshua T. Cram, Karl I. Hess, Jenna L. Martinez et Crystal A. Richard, “Assessing creativity with divergent thinking tasks: Exploring the reliability and validity of new subjective scoring methods”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2, no.2 (2008), p.68-85.
- Simonton, Dean K., *Origins of genius: Darwinian perspectives on creativity*, New York, Oxford University Press, 1999.
- Sircello, Guy, “Expressive properties of art” dans *Philosophy looks at the arts*, édité par Joseph Margolis, Philadelphia, Temple University Press, 1987, p.400-420.
- , “Perceptual acts and pictorial art: A defense of expression theory”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, no.22 (1965), p.669-677.
- , “Subjectivity and justification in aesthetic judgments”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, no.1 (1968), p.3-12.
- Skinner, B. F., “A lecture on "having" a poem” dans *Cumulative record: A selection of papers, 3rd ed.*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1972, p.xi, 604.
- Smith, Paul, ed. *Creativity: An examination of the creative process*, New York, Hasting House, 1959.
- Souriau, Étienne, “Du mode d'existence de l'oeuvre à faire”, *Bulletin de la société française de philosophie*, 25, no.Février (1956), p.4-24.
- , *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Spearman, Charles, *Creative mind*, London, Macmillan, 1931.
- Stecker, Robert, *Artworks: Definition, meaning and value*, Pennsylvania State University Press, 1997.
- Stein, M. I. et S. J. Heinze, *Creativity and the individual*, Glencoe, Ill., 1957.
- Sternberg, Robert J., ed. *Handbook of creativity*, Cambridge, Cambridge university press, 1999.
- , ed. *The nature of creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Sternberg, Robert J. et James Kaufman, eds. *The international handbook of creativity*, Cambridge, Cambridge university press, 2006.
- Stokstad, Marilyn, *Art history (2nd ed.)*, 2005.
- Sulzer, Johann Georg. "Analyse du génie", In *Mémoires de l'académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin*, 1757.
- . "Articles traduits tirés de l'allgemeine theorie der schönen kunste", In *Suppléments à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, edited by Charles Joseph Panckoucke. Paris: André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand et Antoine-Claude Briasson, 1776-80.
- Tomas, Vincent, “Creativity in art”, *The Philosophical Review*, Vol.67, no.1 (1958), p.1-15.
- , ed. *Creativity in the arts*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1964.
- , “A note on creation in art”, *The Journal of Philosophy*, LIX (1962), p.464-469.

- Tononi, Giulio et Christof Koch, "The neural correlates of consciousness: An update.", *Annals of the New York academy of sciences*, 1124, no.2008 (2008).
- Torrance, Ellis Paul, "Scientific views of creativity and factors affecting its growth" dans *Creativity and learning*, édité par Jerome Kagan, Boston, 1967.
- Toursel, Nadine et Jacques Vassevière, *Littérature: Textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Townsend, Dabney, *An introduction to aesthetics*, Malden, Mass., Blackwell Publishers, 1997.
- Valéry, Paul, "Discours sur l'esthétique" dans *Variété 4*, Paris, Gallimard, 1939, p.235-265.
- , "L'invention esthétique" dans *Variété*, Paris, Gallimard, 1938, p.1412-1415.
- , "Mélange" dans *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, 1957.
- , "Notion générale de l'art" dans *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, 1957, p.1404-1412.
- , "Philosophie de la danse" dans *Variété*, Paris, Gallimard, 1957, p.1390-1403.
- , "Pièces sur l'art" dans *Œuvres 2*, Paris, Gallimard, 1957.
- , "Première leçon du cours de poétique" dans *Variété 5*, Paris, Gallimard, 1937, p.295-322.
- Vasari, Giorgio, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Arles, Actes Sud, 2005.
- , *Vasari on technique*, New York, Dover Publication, 1960.
- Vermazen, Bruce, "The aesthetic value of originality", *Midwest studies in philosophy*, 16 (1991), p.46-55.
- Vernon, P. E., ed. *Creativity*, Englewood Cliffs, Penguin books, 1970.
- Vivas, Eliseo, *Creation and discovery: Essays in criticism and aesthetics*, Chicago, Gateway editions, 1955.
- Wallas, Graham, *The art of thought* (1926), London, Jonathan Cape, 1926.
- Walton, Kendall, "Categories of art" dans *Philosophy looks at the arts*, édité par Joseph Margolis, Philadelphia, Temple University Press, 1987, p.53-79.
- Weisberg, Robert W., "And edifice built on sand?", *APA Review of Books*, 45 (2000), p.589-593.
- , "Case studies of creative thinking: Reproduction versus restructuring in the real world" dans *The creative cognition approach*, édité par Steven M. Smith, Thomas B. Ward et Ronald A. Finke, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, p.53-72.
- , *Creativity: Beyond the myth of genius*, New York, W. h. Freeman, 1993.
- , *Creativity: Understanding innovation in problem-solving, science, invention, and the arts*, Wiley, 2006.
- Weiss, Paul, *Creative ventures*, Carbondale, Ill., 1992.
- Weitz, Morris, *Problems in aesthetics: An introductory book of readings*, New York, Macmillan, 1959.
- Westland, Gordon, "The investigation of creativity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.28, no.2 (1969), p.127-131.
- White, John, "Creativity" dans *A companion to aesthetics*, édité par David Cooper, Oxford, Blackwell, 1992.
- Wieand, Jeffrey, "Putting forward a work of art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (1983), p.411-420.

- Winner, Ellen, "Visual thinking in art education: Homage to rudolf arnheim", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 1, no.1 (2007), p.25-31.
- Wolff, Janet, *The social production of art*, London, MacMillan, 1981.
- Wollheim, Richard, *Art and its object*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- , *The mind and its depths*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.
- , "Minimal art" dans *Minimal art: A critical anthology*, édité par G. Battcock, New York, Dutton, 1968.
- Wolterstorff, Nicolas, "Toward an ontology of artworks", *Noûs*, 9 (1975), p.115-142.
- Yaniv, I. et D. E. Meyer, "Activation and metacognition of inaccessible stored information: Potential bases for incubation effects in problem solving", *Journal of experimental psychology: learning, memory, & cognition*, 13 (1987), p.187-205.
- Zerner, Henri, *Écrire l'histoire de l'art: Figures d'une discipline*, 1997.
- Ziff, Paul, *Antiaesthetics, an appreciation of the cow with the subtile nose*, Boston: Hingham, MA., U.S.A., Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1984.

