

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Mise à l'épreuve d'intentions artistiques :
étude de la dynamique interne des processus de créativité

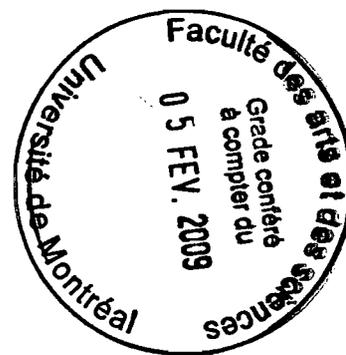
par
Éric Ilhareguy

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

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

décembre 2008

© Éric Ilhareguy, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée
Mise à l'épreuve d'intentions artistiques :
étude de la dynamique interne des processus de créativité

présentée par
Eric Ilhareguy

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Tappolet
présidente-rapporteuse

Daniel Dumouchel
directeur de recherche

David Davies
membre du jury

Marie-Noëlle Ryan
examinatrice externe

Serge Cardinal
représentant du doyen de la FES

RÉSUMÉ

Le présent ouvrage porte sur le problème de la créativité et de la dynamique intentionnelle des processus de création artistique. Il vise à saisir, en termes rationalistes, la nature de ce contrôle, « aveugle » mais déterminant, qu'exerce l'artiste sur le travail de mise en forme de ses intuitions.

En partant du constat que l'impératif d'originalité n'est ni une condition essentielle à la production artistique ni un concept susceptible de nous éclairer correctement sur les mouvements internes du travail de création, nous avons fait le pari de nous intéresser aux processus de créativité en écartant la question de la valeur artistique. Il s'agit donc, contre le caractère trop souvent contraignant et non-inclusif des définitions de type évaluatif-honorifique de la créativité (notamment celle du génie), de formuler un modèle théorique essentiellement descriptif du phénomène. Contre l'idée d'une spécificité ontologique indicible des processus artistiques, nous avançons aussi que la nature artistique des actions dépend avant tout de leur appartenance circonstancielle à un arrière-plan (celui de l'art) auquel renvoient inévitablement ses intentions, ses actions et ses objets.

Nous nous inspirons du concept révisé de *contrôle plastique* (forme de « dialogue » critique entre l'artiste et l'œuvre) en vue d'esquisser le modèle théorique de *mise à l'épreuve d'intentions artistiques*. Ce modèle envisage la production artistique comme un travail étroit avec un ensemble de contraintes corrélées, les contraintes implicites (artistiques, processuelles, contextuelles), graduellement constituées dans l'expérience même de matérialisation des intentions artistiques.

Nous posons l'hypothèse que la satisfaction relative et convergente de ces contraintes contribue à donner aux processus créatifs leur dynamique particulière et leur pouvoir contraignant. C'est aussi par cette satisfaction de contraintes qu'est configuré le cadre de délibérations intentionnelles, lequel oriente, sans totalement les déterminer, les décisions futures du sujet. Nous soutenons en outre que la complexité intentionnelle des actes artistiques, tout comme leur nature particulière, dépend en large part de la perception et de la compréhension du sujet des différentes contraintes implicites, c'est-à-dire du poids intentionnel qui leur est conféré au sein du cadre de délibérations.

En tant que modèle théorique explicatif des processus artistiques, la théorie de la mise à l'épreuve propose, d'une part, de dégager les deux principaux axes (intentionnels et processuels) sur lesquels repose fort plausiblement la diversité des approches et des pratiques artistiques. D'autre part, elle permet, en raison de son inclusivité et de sa flexibilité, de couvrir bon nombre de cas de production artistique, au-delà de leurs dissemblances et de leur nature singulière.

Cette théorie condense, en un modèle unique, certaines des intuitions les plus judicieuses en ce qui a trait aux « conduites » créatives. Elle fait la démonstration qu'il est possible de parler de production artistique sans faire un détour obligé par la question de la valeur artistique (la valorisation de l'excellence) ou sans se hasarder dans des spéculations stériles souvent détachées de considérations plus concrètes à propos de l'art.

Art Philosophie Créativité Création Intentionnalité

ABSTRACT

The present work is about creativity and the intentional dynamics of the creative process in art. It aims to grasp, in rationalist terms, the nature of this “blind” yet determining control that the artist exerts on the work, giving shape to his/her intuitions.

Starting from the point of view that the requirement of originality is neither an essential condition for artistic production nor a concept able to accurately enlighten us about the internal activity of creative work, we have managed to cover the topic of the creative process while excluding the matter of artistic worth. It is a matter then, contrary to the too often restricting and non-inclusive nature of creativity definitions of the honorific/assessable type (particularly that of genius), to formulate a theoretical model of the phenomenon that is primarily descriptive. Contrary to the idea of the artistic process having an indescribable ontological specificity, we also suggest that the artistic nature of the actions depends above all on their circumstantial adherence to a background (that of art) to which these intentions, actions and objects inevitably refer.

We are inspired by the revised concept of *plastic control* (a kind of critical “dialogue” the artist has with the work) with a view to outlining the theoretical model of *testing artistic intentions*. This model views art production as a process that involves an ensemble of correlated constraints, implicit artistic, procedural and contextual constraints gradually formed during the experience of carrying out artistic intentions.

We propose the hypothesis that relative and convergent satisfaction of these constraints contributes to giving the creative process its particular dynamic and compelling power. It is also through this satisfaction of constraints that the framework of intentional deliberations is configured, directing future decisions about the subject without completely determining them. Furthermore, we maintain that the intentional complexity of artistic acts, just like their distinctive nature, depend in large part on the perception and understanding of the subject of various implicit constraints, that is to say the intentional weight given them within the framework of deliberations.

As a theoretical model explicative of the artistic process, the theory of testing proposes, on one hand, to show the two main focal points (intentional and procedural) on which the diversity of artistic approaches and practices is very plausibly based. And on the other, to let us cover, because of its inclusivity and flexibility, a good number of cases of artistic production, looking beyond their dissimilarities and singular nature.

This theory condenses, in a unique model, some of the most judicious intuitions concerning creative “behaviour.” It demonstrates that it is possible to consider the subject of artistic production without necessarily making a detour into the matter of artistic worth (the valorization of excellence) and without venturing into sterile speculations that are often indifferent to more concrete reflections on art.

Art Philosophy Creativity Creation Intentionality

TABLE DES MATIÈRES

	Identification du jury	ii
	Résumé	iii
	Abstract.....	v
	Table des matières	vii
	Remerciements	x
	Introduction	1
Chapitre 1	ORIGINALITÉ ET DÉFINITION DE LA CRÉATIVITÉ	14
	Théories de la créativité et originalité	15
	L'exigence d'originalité?.....	17
	Originalité : sens relatif et absolu	21
	Originalité et tradition	22
	Créativité, originalité : sens descriptif et évaluatif.....	25
	Intelligibilité et valeur :	
	nouveauté conditionnelle et relative	27
	Sens descriptif : validation de l'intelligibilité.....	28
	Sens évaluatif : évaluation ou valorisation?	30
	Sens descriptif et créativité.....	33
Chapitre 2	PENSER LA NATURE DES PROCESSUS DE CRÉATION.....	36
	Théorisation des processus créatifs	37
	Flux intentionnel.....	39
	Approches propulsive et finaliste	41
	Processus de création comme problème à résoudre	46
	Contrôle plastique.....	49

	Caractéristiques du contrôle plastique.....	51
	Remarques au sujet du contrôle plastique	52
Chapitre 3	MISE À L'ÉPREUVE D'INTENTIONS ARTISTIQUES	56
	Un concept problématique.....	57
	Objections au problème à résoudre	58
	Processus de création et contraintes implicites.....	63
	Processus de création et mise à l'épreuve d'intentions artistiques	65
	Complexe intentionnel : intention générique et intentions d'ajustement.....	70
	Maximisation de l'intention artistique.....	73
	Conversion sensible de l'attention.....	75
Chapitre 4	CONTRAINTES IMPLICITES ET COMPLEXITÉ INTENTIONNELLE	78
	Contraintes implicites	78
	<i>Nature et type</i> des contraintes.....	82
	Les contraintes selon Elster	84
	Typologie des contraintes et degré d'influence	87
	Objections	93
	Configuration des contraintes et dynamique du contrôle intentionnel	95
Chapitre 5	MAXIMISATION DES INTENTIONS ARTISTIQUES	105
	Maximisation : trop rationnelle?.....	106
	Sur le terme de maximisation	108
	Intelligibilité : cadre commun de communication.....	109
	Maximisation et stabilisation intention/contraintes	112
	Niveaux de structuration et maximisation.....	114

	Contextualisme :	
	remarques sur les contraintes contextuelles.....	116
Chapitre 6	CONVERSION SENSIBLE DE L'ATTENTION.....	122
	Satisfaction, maximisation : conditions non suffisantes.....	123
	Conversion sensible de l'attention?	123
	Maximisation et syndrome de Frenhofer.....	126
	Les objets de la conversion sensible de l'attention.....	130
	Sur les intentions inchangées.....	132
	Quelques objections.....	133
Chapitre 7	LA MISE À L'ÉPREUVE DE LA MISE À L'ÉPREUVE :	
	EXAMEN DE PROBLÈMES PARTICULIERS	140
	Éprouver la théorie de la mise à l'épreuve	141
	Retour sur la théorie de la mise à l'épreuve	141
	Niveaux de délimitation intentionnelle :	
	stratégies diffuse et restreinte	145
	Actions et intentions arbitraires.....	150
	Principe d'indifférence, ready-made et actions arbitraires.....	153
	Vouloir-dire artistique, condition suffisante?.....	158
	Sur l'absence de processus	161
	Espace dialectique	165
	Conclusion.....	173
	Bibliographie	183

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma plus vive gratitude à monsieur Daniel Dumouchel, mon directeur de thèse, qui, compte tenu de mon entrée tardive en philosophie, a bien voulu me soutenir dans ce projet plutôt périlleux. Bien que la rédaction de cette thèse fût pour moi un combat de tous les instants, M. Dumouchel a su faire preuve d'une patience infinie afin de me guider sur les sentiers parfois ardues de la philosophie. J'espère, grâce à lui, être devenu un « randonneur » un peu plus prudent et éclairé.

Je veux encore remercier M. Dumouchel ainsi que le département de philosophie de l'Université de Montréal pour leur soutien financier et pour la charge de cours de l'hiver 2007. Un merci tout particulier va à M. Claude Piché. Ses conseils et encouragements furent très précieux lors de mes débuts difficiles en enseignement.

Je tiens à remercier Suzanne Foisy, Claude Thérien et Josette Trépanier, de l'Université de Trois-Rivières, pour leur invitation au colloque *Les enjeux de l'expérience esthétique au XXI^e siècle*, qui s'est tenu les 8 et 9 mai 2007, à Trois-Rivières, dans le cadre du 75^e congrès de l'ACFAS. Je veux également remercier le comité de lecture des Presses de l'Université Laval et les organisateurs du colloque pour la publication de mon article *Créativité, contraintes et mise à l'épreuve d'intentions artistiques*, véritable déclencheur et point de départ de la présente thèse.

Une pensée amicale va à Félix de la Durantaye et Olivier Mathieu du groupe de lecture de l'Université de Montréal : merci pour l'inspiration et les échanges. Je m'en voudrais d'oublier les personnes suivantes : je pense à Monique Régimbald-Zeiber, de l'UQAM, qui excita en moi ce goût et cette conviction de la simplicité; à Bernard Gamoy qui me fit découvrir Giotto, Ucello et tous ces oiseaux étranges de l'art; à Marie-Ève Varin, ma mère, et à Kim Ilhareguy, ma sœur; l'une pour sa curiosité contagieuse, l'autre pour sa verve. Merci aussi à Janet Logan pour la traduction du résumé.

Enfin, mon entière reconnaissance va à Jean-Michel Lagacé, mon compagnon de vie, qui a connu et supporté presque stoïquement, pendant les sept dernières années, toutes ces périodes de doutes, d'enthousiasme et de ruminations silencieuses. Sans lui, je tiens à le souligner, toute cette aventure n'aurait pu voir le jour.

INTRODUCTION

LE PROBLÈME DU CONTRÔLE SANS CONTRÔLE

Lorsqu'on examine la question de la création artistique, deux versants de l'objet à l'étude s'offrent à nous, respectivement les versants interne et externe. Ces deux versants se rapportent, à degrés divers, aux trois voies possibles d'investigation de la création, soit la personne (l'artiste), le processus, l'œuvre.

D'une part, le versant dit interne nous engage sur la voie des considérations génétiques de la production, où l'on pourra s'intéresser spécifiquement aux conditions qui président à l'acte de création. Cette perspective internaliste examine donc prioritairement la *relation qui existe entre l'artiste et l'œuvre* à travers la production, à savoir le processus de création. En s'intéressant principalement à cette relation complexe qui lie l'artiste à son œuvre, cette perspective oscille donc, et selon les visées des auteurs, entre les considérations psychologiques du sujet (les approches psychologiques de la création) et les modalités génétiques de la création (les approches descriptives ou processuelles). On comprendra aisément qu'au sein de cette même perspective, les vues sont diverses, hétérogènes, voire antithétiques.

D'autre part, la perspective externe s'intéresse sensiblement au même objet, mais en prenant les choses de manière inverse, c'est-à-dire que par l'appréciation de l'œuvre, elle tente d'identifier, dans la mesure du possible, les conditions génétiques qui justifient le verdict critique ou esthétique de l'interprétation. Alors que la

perspective interne tend à favoriser l'autonomie du questionnement de la création en la détachant parfois de la question de l'appréciation — et c'est peut-être le reproche le plus fréquent qui lui est fait —, la perspective externe tente, autant que possible, de préserver le lien entre les questions pourtant indissociables de la production et de l'interprétation.

En vue de l'examen du problème particulier qui nous intéresse, nous adopterons principalement la perspective interne de la création artistique, sans pour autant perdre de vue, lorsque nécessaire, son pendant externe. La question qui, tout au long de ce texte, retiendra notre attention concerne la nature des processus de création en rapport avec le problème de l'intentionnalité. Nous nous intéresserons à l'apparent paradoxe des actions créatrices, intentionnelles dans leur approche, mais aveugles dans leurs prédictions. Nous verrons à rendre compte au mieux de cette spécificité intentionnelle (si tant est qu'il y ait spécificité) des processus de création artistique, associés aux pratiques artistiques les plus variées. Cette problématique appellera plusieurs questions apparentées et préalables dont celles, indispensables, de la définition du terme de « créativité » et de la proposition d'un modèle théorique satisfaisant, relatif aux processus de production de créations artistiques.

Problème

Si les objets artistiques auxquels aspire l'artiste sont parfois entrevus intuitivement, ils ne sont pas forcément envisageables matériellement (dans leurs qualités formelles effectives de l'œuvre) ou conceptuellement (dans leur portée épistémologique de l'œuvre et leur plénitude signifiante). Autrement dit, si l'artiste vise intentionnellement à réaliser ce qu'il pressent, il n'est pas toujours en mesure de pleinement en déterminer les contours, de le saisir globalement et concrètement comme objet artistique.

En raison des voies imprévisibles qu'empruntent parfois les artistes, et en raison des sauts inexplicables et pourtant profitables qui les conduisent, sans logique apparente, d'une simple intuition à une idée complexe, d'un mode de pensée à l'autre,

la production de l'art suppose d'emblée l'idée d'une sorte de malléabilité intellectuelle, que celle-ci prenne la forme d'un contrôle dit *critique* ou *souple*. On peut supposer que c'est par ce type de contrôle « souple », sorte de hasard contrôlé, que l'artiste parvient à réaliser ce qu'il peine parfois à viser intentionnellement, ou ce qui échappe à toute prévision rationnelle. C'est encore à lui que l'artiste devrait cette maîtrise incertaine du matériau extrêmement fuyant et insaisissable de l'art. Mais comment expliquer cette part qui échappe au contrôle et à la meilleure volonté de l'artiste? Comment l'artiste parvient-il à contrôler — à donner une direction intentionnelle affirmée — à ce qui n'est encore que confusément présent à l'esprit? De quelle nature est ce « contrôle sans contrôle », comment le définir, et quel types de processus implique-t-il exactement?

Certains voient dans cette forme de conduite aveugle une forme de paradoxe insoluble, inhérent aux processus de production artistique. La production artistique est alors envisagée comme une sorte d'approche ni tout à fait rationnelle ni tout à fait instinctive, difficilement explicable en termes strictement rationnels, donc échappant à une toute forme de formulation correcte. D'autres conçoivent davantage cette particularité qu'est la conduite aveugle comme une forme de complexité inhérente aux processus créatifs. Complexité causée non seulement par tout un réseau inextricable de délibérations intentionnelles, mais par la série de choix de plus en plus difficiles et décisifs qu'impliquent ces dernières. Mais qu'en est-il vraiment?

Paradoxe ou complexité intentionnelle?

« L'artiste sait et ne sait pas ce qu'il fait, il contrôle sans contrôler et sans prévoir¹ ». Telle serait la formulation du paradoxe de la création présentant l'artiste comme un être partagé entre deux modes de fonctionnement, l'un rationnel et intentionnel, l'autre instinctif et apparemment affranchi de toute forme

¹ Traduction libre du paradoxe de la création, formulé par Vernon Howard : « The artist both knows and does not know what he is up to, [...] he directs without foresight or preconception ». HOWARD, Vernon (1982). *Artistry : The Work of Artists*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, p. 118.

d'intentionnalité. Bon nombre de ceux qui se sont penchés sur la question de la création se sont intéressés à cette réalité paradoxale de la conduite créatrice. Mais peu ont réellement examiné le bien fondé de ce paradoxe.

Dans une conférence intitulée *Le processus créatif*, Marcel Duchamp (De Duve 1989, 188-189) fait part de ce type de paradoxe apparemment indissociable de la création artistique. Celui-ci nomme *coefficient d'art* ce hiatus entre intention et œuvre, sorte de chaînon manquant de l'acte créateur. Ce déficit intentionnel qu'est le coefficient d'art, Duchamp le définit — toujours avec un sens imparable de la formule — comme une « relation arithmétique entre " ce qui est inexprimé mais était projeté " et " ce qui est exprimé inintentionnellement "² ». On retrouve plus ou moins l'idée de paradoxe chez des auteurs tels que Vincent Tomas (1958); Donald Henze (1966); Larry Briskman (1980); I. C. Jarvie (1981); Carl Hausman (1981). René Passeron (1996, 165-166), pour sa part, considère cette révision systématique des intentions — ce qu'il nomme le *détournement créateur* — comme condition nécessaire à la création, détournement entendu non seulement comme transgression des règles de l'art, mais aussi comme résistance aux attentes trop rationnelles et prévisibles du sujet lui-même.

Mais les approches particulières qu'implique la production de l'art sont-elles essentiellement paradoxales? Est-ce réellement un paradoxe de dire que les objets de la visée intentionnelle peuvent guider l'artiste bien qu'elles soient sans forme précise? Que les artistes ne conçoivent pas toujours selon un plan déterminé, cela fait-il pour autant de la production de création artistique une activité paradoxale? Pas forcément. Le terme de « paradoxe » semble quelque peu excessif, puisqu'il tend à mettre en opposition, de manière beaucoup trop marquée, les modes de fonctionnement, sûrement plus complémentaires qu'opposés, de la production artistique. Sans doute serait-il plus exact de parler, dans ce cas, d'impression

² DUCHAMP, Marcel (1957). « Le processus créatif » in *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, pp. 188-189. Intervention de Marcel Duchamp lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts à Houston (Texas) en avril 1957.

paradoxale que laisse l'activité de création artistique que de véritable paradoxe inhérent aux processus créatifs.

Ce genre d'impression paradoxale vient vraisemblablement des constatations que l'on peut faire au sujet des approches particulières de production qu'adoptent les artistes, notamment en ce qui a trait à certaines caractéristiques récurrentes qui laissent à penser que la production artistique est essentiellement contradictoire dans ses agissements : conduite indéterminée mais déterminante des processus, constitution parfois anarchique et néanmoins conséquente des intentions, saisie intuitive d'objet sans représentation précise.

Quoi qu'il en soit, nous serions plutôt enclins à croire que nous avons affaire là à une forme de complexité d'actions qui, en raison des conduites discontinues ou confuses qu'elle suscite, nous laisse parfois cette impression paradoxale d'actions à la fois volontaires et indécises. C'est du moins l'hypothèse que nous tenterons de défendre. Nous ferons valoir que le « contrôle aveugle » des activités de la création artistique tient plus d'une forme de complexité intentionnelle que vient générer l'exercice de création que de la nature essentiellement paradoxale de ce type d'action.

Cette question de la complexité intentionnelle appelle évidemment à une diversité de réponses. Une des questions que l'on peut se poser est de savoir si, par exemple, cette complexité intentionnelle est liée à notre manière dite *naturelle* d'appréhender le monde. Autrement dit, y a-t-il une part de nous-mêmes qui résiste naturellement à notre propre conduite intentionnelle?

L'inévitable impression de paradoxe dépend sans doute, et pour une large part, de notre propension naturelle à nous adapter progressivement aux situations nouvelles. Elle serait donc attribuable, entre autres, à l'organisation quelquefois incertaine du divers qui compose l'intention artistique et à sa façon de se présenter à la conscience. Cela est d'autant plus manifeste dans les cas où les entités créées, sans précédent et sans forme préétablie, ne se présentent que partiellement et progressivement à la conscience, soit dans le temps réel de leur réalisation. Ce temps nécessaire de matérialisation ou de conceptualisation, qui contribue à la compréhension de la

finalité de l'œuvre, vient aussi parfois largement différer le moment où cette fin se donne enfin pleinement à la conscience de l'artiste. Ce genre de prise de conscience graduelle, dont les particularités reposeraient en partie sur notre façon naturelle d'appréhender dialectiquement le monde et de nous adapter aux situations nouvelles (essais-erreurs, tâtonnements, évaluation progressive des circonstances dans lesquelles nous évoluons), n'est certes pas spécifique à la production de l'art. On peut en effet en dire autant de toutes formes de productions de l'esprit, dès lors qu'elles impliquent la réalisation de quelque chose pour lequel il n'existe aucun modèle préalable ni aucune règle de mise en œuvre. Cela vient toutefois rappeler le rôle non négligeable que jouent les particularités perceptives et cognitives dans la maturation, quelquefois hésitante, des idées.

La nature particulière de notre perception n'est certes pas seule en cause en ce qui concerne la difficulté ou de la complexité des délibérations intentionnelles. Ces dernières varient aussi en fonction du degré de complexité des situations que nous appréhendons. Aussi l'hétérogénéité, voire l'incompatibilité, apparente des éléments avec lesquels doit composer l'artiste infléchit-elle, à divers degrés, la progression intentionnelle en cours.

Ainsi, les causes, aussi nombreuses qu'hétérogènes, de la complexité intentionnelle des actions artistiques bouleversent quelquefois le cours des délibérations et ébranlent certaines des convictions premières du sujet, dans la mesure où elles vont jusqu'à impliquer des choix difficilement envisageables par lui : déterminer la meilleure solution parmi une série de solutions pertinentes; composer avec une tendance excessive à l'autocritique; bousculer des conventions apparemment inébranlables; braver des interdits, réels ou présumés; à mi-course, remettre en cause la nature même du projet, en dépit du but initialement visé (ou du moins court-circuiter certaines décisions antérieures et décisives).

Dans un tout autre registre, l'idée d'un inconscient suppléant aux actions plus conscientes est aussi souvent invoquée lorsqu'il est question des conduites créatrices

en rapport avec cette part « aveugle » de nos actions. On assimile alors les actions « involontaires » à une forme de conduite subconsciente ou pré-intentionnelle.

À titre d'exemple, chez Anton Ehrenzweig (1967), créer tient de la capacité de naviguer entre différents niveaux de conscience, afin de déjouer les attentes par trop contraignantes de la rationalité des actions. Créer, c'est donc être capable de gérer les allers-retours entre les niveaux de conscience. Ce qui revient aussi à dire que l'acte créateur consiste à coordonner, de manière féconde, les résultats du travail inconscient et conscient. La structure dynamique, résultant de cette activité, est précisément ce qu'Ehrenzweig nomme *l'ordre caché de l'art*, c'est-à-dire la marche proprement inconsciente et dynamique de la création. Arthur Koestler (1964) évoque une forme d'opération similaire lorsqu'il parle du phénomène de *bisociation*³, sorte de mise en accord des modes conscient et inconscient⁴.

Ehrenzweig suppose un travail à partir de deux types d'attention, à savoir la vision synchrétique, attention diffuse et inclusive, et la vision analytique, attention focalisée et discriminante; l'une opérant de manière intuitive, l'autre de manière rationnelle. Ehrenzweig fait ainsi valoir qu'une forme d'inconscient *dynamique* (toujours lié à et

³ La bisociation opère grâce à « l'enclenchement soudain de deux matrices intellectuelles ou techniques antérieurement étrangères l'une à l'autre », lesquelles fonctionnent selon leurs propres codes respectifs, et suivant une logique qui leur est propre. La rencontre imprévue de ces matrices forme une nouvelle entité, inédite et irréductible en ces composantes. En termes plus concrets, la *bisociation* est la synthèse immédiate des signes ou de codes s'effectuant de manière inconsciente, processus par lequel naît un troisième terme autonome, qui, bien que tributaires des matrices originelles, n'appartient ni à l'une ni à l'autre. C'est en quelque sorte un saut inédit d'un mode logique à un autre qui permet de faire les associations les plus improbables. C'est par l'acte de bisociation que l'artiste peut accomplir ce saut créateur inattendu, que la pensée consciente et rationnelle peine à faire. La création est découverte, et comme « acte de découverte [elle possède] un aspect disruptif et un aspect constructif. Il faut [que l'acte de création] brise les structures de l'organisation mentale afin d'agencer [la] synthèse nouvelle » qu'offre le produit original. C'est pourquoi Koestler définit le processus de création comme *l'abdication de la pensée conceptuelle en faveur d'images semi-conscientes* (Koestler 1964, 105, 152).

⁴ La vision étroite de notre conscience, dit encore Koestler, est analogue à la vision en faisceau lorsque nous concentrons notre attention sur un objet, et c'est la vision plus large de l'inconscient (intuitive) qui vient la suppléer en en élargissant le foyer d'attention. C'est de cette manière qu'elle permet le travail complexe et « paralogique » (opérant hors des sentiers rassurants de la logique) de la création. Pour Koestler, on ne peut penser cerner adéquatement l'activité créatrice sans que l'on tienne compte aussi de cette relation d'interdépendance de deux aspects fondamentaux de notre conscience, sans lesquels l'activité créatrice ne serait que savoir-faire et vaine virtuosité.

causé par les actions conscientes) vient à certains moments prendre le relais des actions plus rationnelles, notamment lorsque la raison échoue à gérer la complexité de la structure émergente de l'œuvre d'art et peine à générer des solutions pertinentes (potentiellement créatives).

L'idée d'inconscient dynamique pourrait se traduire par toutes ces actions qui ne sont pas l'objet d'une prise de conscience et semblent agir à l'insu de l'agent lui-même. Il s'agit en somme d'actions réelles que notre attention, opérant en-deçà du niveau de conscience, n'arrive jamais entièrement à saisir de manière consciente. Ehrenzweig spécifie que ce type de processus inconscient n'est actif que si le sujet est consciemment impliqué dans l'activité qui l'occupe, et que son attention (consciente) s'y trouve en grande part monopolisée. Pour Ehrenzweig, ce sont donc essentiellement les circonstances de structuration des « objets artistiques » qui échappent à la conscience, alors que l'attention est, pour ainsi dire, occupée ailleurs — lorsqu'elle se fait plus large et diffuse que focalisée. Il s'agit en somme de tous ces phénomènes associés à l'activité de création, qui échappent à l'examen direct de notre conscience (1967, 328).

Considérant la plasticité inhérente de notre attention, la véritable maîtrise de l'artiste ne consiste pas, selon Ehrenzweig, en une maîtrise pleinement rationnelle, mais bien en une sorte de disponibilité ou de réceptivité accrue, ou encore de « vigilance passive » (1967, 94), en dialogue constant avec les propriétés émergentes de l'œuvre d'art. L'inconscient dynamique dont parle Ehrenzweig aurait donc plus à voir avec notre incapacité relative, et constitutive, à prendre pleinement conscience du processus à l'œuvre, qu'avec une forme de savoir-faire inconscient comme l'avance, pour sa part, John Searle (1983), ou avec le travail subconscient des *matrices intellectuelles*, comme le pense Koestler.

Searle propose, quant à lui, la notion d'*Arrière-plan* pour désigner de cette *part intentionnelle sans représentation consciente*, part inconsciente de l'action. Searle définit l'Arrière-plan comme « l'ensemble de capacités mentales non représentatives qui est la condition d'exercice de toute représentation ». Selon Searle, cet Arrière-plan

est pré-intentionnel parce qu'il est pré-condition ou ensemble de pré-conditions à l'Intentionnalité (Searle 1983, 174)⁵. Il s'agit en fait d'un bagage de savoir-faire dont nous n'avons pas forcément conscience, mais qui cause, de manière souterraine, toute forme d'acte. Il s'agit plus précisément pour Searle d'une causalité non déterminante — l'Arrière-plan « possibilise [sic] sans déterminer » (1983, 191). Puisqu'elles échappent à notre conscience, ces formes de savoir que sont les savoir-faire (*know-how*) — en tant que capacités mentales non intentionnelles — se distinguent nettement des « savoir que » (*know that*) qui, eux, font appel à la conscience immédiate. Ce qui relève de l'un (*know-how*) ou de l'autre (*know that*) n'est donc qu'affaire de niveaux de conscience.

L'exemple de ces deux conceptions, divergentes mais pas forcément incompatibles, des formes d'actions inconscientes ne vise qu'à donner un avant-goût d'un des nombreux aspects de la question de la complexité des actions liées à la production artistique. Plus spécifiquement, il montre, de manière encore bien intuitive, ce dont nous traiterons plus en détail au cours de cette thèse, à savoir le lien étroit qui unit le problème de la complexité intentionnelle de la production artistique à notre manière dite naturelle d'appréhender le monde (compréhension dialectique du monde — sensible et graduelle).

Pour reprendre le terme de Duchamp, la part « inintentionnelle » de la création artistique pourrait déjà tenir, et cela, de manière fondamentale et fort rudimentaire, de la nature de notre attention, laquelle est souvent plus attentive à l'objet de son affairément qu'à l'ensemble des modes de réalisation qui président à l'activité de

⁵ Searle définit l'Intentionnalité comme renvoi : elle est « la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur des objets et des états de choses du monde » (1983, 15). L'Intentionnalité (I majuscule) se distingue de l'intention qui, elle, n'est qu'une des formes de l'Intentionnalité. La question de l'intentionnalité pour Searle est certes beaucoup plus complexe que nous le laissons entendre ici. Mais notre but n'est pas tant de nous engager dans les considérations hautement techniques de la philosophie de Searle que de montrer comment celui-ci traite de cette question de l'inconscient en regard de l'action intentionnelle. Pour un résumé éclairant des notions d'Intentionnalité de Searle, et pour un point de vue *artistique* sur le sujet, voir Schaeffer 1996, 65-119. La traduction française du terme searliens d'*Intentionality* est *Intentionnalité*. L'auteur des présentes pages préfère le terme intentionnalité — deux *n* —, ce qui permet en outre de le distinguer de son acception searlienne, plus spécifique au contexte de la philosophie de l'esprit.

création artistique. Cette part involontaire serait ainsi due en partie au fait que notre conscience, inapte à adopter simultanément les divers niveaux d'attention, doit se contenter de relayer constamment ses modes de perception. Cela ne constitue certes pas une raison suffisante en soi pour préférer l'idée de complexité intentionnelle à celle de conduite paradoxale, mais on peut déjà soupçonner que l'une nous engage dans la voie d'une compréhension plus juste des processus relatifs à la création artistique alors que l'autre ne fait qu'occulter le phénomène, ou du moins, maintient une forme de préjugé à son endroit.

Partition de la thèse

Avant d'en arriver à la question de la nature des processus de création, il importe évidemment de s'entendre sur la signification du terme de « création » ou de « créativité ». Un des problèmes les plus fréquents, qui mine les tentatives de définition de la créativité, est sans conteste celui de la question de la valeur artistique. Les définitions de la créativité présument en général de la valeur artistique des objets artistiques, en ce qui a trait du moins aux approches honorifiques. Celles-ci invoquent souvent le critère d'originalité comme facteur déterminant et contraignant de la créativité. Les termes « créer » ou « création » renvoient donc plus ou moins à une action ou à un objet possédant une certaine valeur inhérente, appréciable et estimable en vertu de son originalité immanente. Mais cette perspective honorifique pose certaines difficultés. Un tel critère de la valeur artistique représente une condition souvent beaucoup trop exigeante du point de vue de la production des objets de l'art, soit parce qu'elle ne correspond pas nécessairement à la visée des artistes ou aux résultats réels, ordinairement observés, de la production artistique, soit parce qu'elle ne tient pas compte de la nature très diversifiée — et pas toujours singulière et authentique — des productions artistiques. D'où la rupture si souvent flagrante entre modèles théoriques et pratiques artistiques. En tenant compte de cette critique, on ne peut toutefois complètement rejeter le fait que le concept d'originalité soit inextricablement lié à la définition de la création puisqu'il implique aussi l'idée

indispensable d'innovation, de renouvellement des propositions artistiques. L'originalité apparaît alors comme un des moteurs nécessaires de l'évolution et de l'extension naturelle de l'art.

Comment alors parvenir à formuler une définition adéquate, sans pour autant complètement évacuer la question de la valeur ni fausser la nature et la diversité des productions particulières de l'art? Sans doute en tâchant de mieux comprendre d'une part, ce que le terme d'originalité implique, et d'autre part, le rôle qu'on lui octroie généralement au sein des définitions de la production artistique. La solution envisagée sera donc de faire une distinction marquée entre deux formes de définitions de la créativité : l'une reliée à la production artistique (réalité interne), l'autre au travail d'évaluation artistique (réalité « externe » et subséquente à la production artistique). Au terme du premier chapitre, nous verrons si cette distinction nous permet d'établir un cadre théorique de la créativité suffisamment inclusif pour être en accord avec la réalité de la production artistique. Cela permettra aussi de voir dans quelle mesure il est possible de rendre compte de l'aspect interne du phénomène de la créativité. Bref, nous tâcherons de traiter de la question de la production artistique sans obligatoirement présumer de la valeur des produits de la créativité.

Au chapitre 2, la question de la nature des processus de créativité retiendra notre attention. Il s'agira en premier lieu d'aborder quelques théories significatives à ce sujet : approches *finaliste* et *propulsive*, problèmes à résoudre *qualitatif* et *artistique*, *contrôle plastique*, entre autres. En nous basant sur le concept amendé de contrôle plastique, avancé par Larry Briskman, nous tenterons d'esquisser, dans le chapitre suivant, les linéaments d'une théorie relative aux processus de production artistique.

Au modèle théorique de problème artistique à résoudre, sur lequel Briskman fait reposer l'idée de contrôle plastique, nous opposons celui de *mise à l'épreuve d'intentions artistiques* — processus supposant la satisfaction relative d'un ensemble de contraintes dites « implicites » (contraintes qui découlent du projet artistique et de son contexte de production, de même que des habiletés particulières de l'artiste). Les grandes lignes de ce modèle seront présentées au chapitre 3. Nous verrons ce que

suppose plus spécifiquement ce travail de mise à l'épreuve (*maximisation des possibilités communicationnelles* des intentions artistiques; *conversion sensible de l'attention*). Ce concept de mise à l'épreuve d'intentions artistiques vise à conforter l'idée selon laquelle la dynamique et la portée du contrôle artistique (ou *contrôle plastique*) dépendent de la configuration particulière des contraintes implicites qui se dessine progressivement au fil de l'expérience de matérialisation et de conceptualisation des intentions artistiques.

La dynamique du contrôle dépend donc d'une forme d'« imprégnation » réciproque des intentions et de l'expérience de production : intentions artistiques se construisant dans le temps de l'expérience — sorte de complexe intentionnel, idée proche de celle de *flux intentionnel* (Baxandall 1986).

Nous soutiendrons également qu'il n'y a pas de spécificité ontologique des actions artistiques, mais plutôt un contexte spécifique de production (spécificité qui réside dans la relation particulière de l'« entité artistique » à son domaine d'appartenance, et non dans la nature de l'action ou de l'objet en tant que tel).

Au chapitre 4, nous approfondirons la question du rapport entre contraintes implicites et complexité intentionnelle. Nous mettrons d'abord en évidence l'idée selon laquelle le travail de mise à l'épreuve d'intentions artistiques implique plusieurs niveaux de contraintes, allant du plus général au plus spécifique : historiques, contextuelles, intentionnelles et internes à l'œuvre. Mais plutôt que de chercher à établir une typologie des contraintes spécifiques composant l'ensemble des contraintes implicites, nous chercherons davantage à comprendre le rôle de ces dernières (les contraintes implicites) dans les délibérations intentionnelles. Nous verrons que c'est la fonction fluctuante et circonstancielle qu'acquièrent ces contraintes au fil du processus de création — selon la manière dont le sujet les perçoit et les intègre au processus réflexif —, de même que la configuration particulière que forme leur corrélation, qui déterminent leur impact sur la dynamique des délibérations intentionnelles associées aux processus de production artistique.

Cela nous permettra, aux chapitres 5 et 6, de préciser les concepts constitutifs du modèle de mise à l'épreuve, soit la *maximisation des possibilités communicationnelles* des intentions (rapport de l'intelligibilité de l'œuvre et du cadre commun de communication; recherche de solutions pertinentes en vue de la constitution adéquate de l'objet anticipé) et la *conversion sensible de l'attention* (prise de conscience et relation particulière de l'artiste par rapport au résultat de la mise à l'épreuve).

Au chapitre 7, nous tâcherons d'éprouver la théorie de la mise à l'épreuve en la confrontant à quelques cas paradigmatiques potentiellement problématiques de la production artistique — notamment certaines pratiques de l'art conceptuel immatérielles ou radicalement opposées à l'idée de savoir-faire technique et artistique. Nous tenterons enfin de répondre aux objections possibles qui viendraient miner la légitimité de notre théorie, exercice qui nous permettra de mieux dégager les avantages et les limites du modèle de la mise à l'épreuve exposé en ces pages.

CHAPITRE 1

ORIGINALITÉ ET DÉFINITION DE LA CRÉATIVITÉ

Ce chapitre sera consacré à l'examen du concept d'originalité. La question qui nous intéresse est de savoir si la production de l'art doit obligatoirement être soumise au critère d'originalité. L'originalité est-elle nécessaire ou facultative à la création? Cette réflexion est directement rattachée à la construction de la définition de la créativité. En effet, si un certain degré d'originalité semble indispensable à la création, l'exemplarité que suppose souvent cette notion pose problème quant à une définition correcte et inclusive de la créativité. Force est de constater qu'un tel degré d'excellence n'est pas toujours au rendez-vous dans les « créations » de l'art. Nous aurons donc à nous demander si le critère d'originalité est essentiel pour une définition du concept de créativité, et si oui, ce qu'il implique précisément. Cet examen vise en outre à évaluer le bien fondé de certaines théories de la créativité basées essentiellement sur une approche honorifique de la production artistique. Ce sera aussi l'occasion pour nous d'adopter un point de vue différent par rapport à l'optique souvent trop exigeante et restreinte de l'approche honorifique.

En premier lieu, nous prendrons connaissance des différents usages du terme de créativité, et verrons ce que chacun implique. Nous tenterons de voir si ces différentes conceptions de l'activité créative satisfont aux conditions d'universalité et d'inclusion requises par un tel type de définition. Au terme de ce survol, nous retiendrons le ou les usages les plus conformes à l'idée de production artistique.

Ceux-ci devraient nous aider à mieux comprendre le rôle du critère d'originalité dans une définition *inclusive* de la créativité, c'est-à-dire une définition qui tient compte à la fois de la diversité des pratiques artistiques et de l'extension possible de l'art.

Le but de ce chapitre est donc en partie de formuler l'ébauche d'une définition du concept de créativité, que nous souhaitons en rapport non conflictuel avec l'activité libre et imprévisible de la production artistique. Une telle définition devrait idéalement être en mesure d'inclure autant les cas exemplaires de l'art que les productions artistiques ne possédant pas forcément ce degré d'achèvement ou d'excellence, mais néanmoins jugées comme œuvres créatives (dès lors qu'elles sont conçues avec l'idée ou le désir qu'elles soient des œuvres d'art, indépendamment de leur valeur artistique relative).

L'hypothèse que nous soutiendrons est que l'originalité (au sens fort du terme) n'est pas indispensable à la production artistique, donc facultative à une définition correcte de la créativité, puisque le jugement que suppose cette forme d'exemplarité relève avant tout du travail d'évaluation, subséquent à celui de la production artistique.

Théories de la créativité et originalité

La question passablement épineuse des processus de création artistique ne saurait être abordée sans qu'il soit au préalable possible de s'entendre sur la signification du terme même de « créativité ». Si cette tâche représente un passage obligé, c'est que la signification du terme en question ne va pas de soi. On constate en effet, et de manière assez évidente, que les définitions de la créativité s'avèrent, en général, beaucoup trop restreintes pour prétendre cerner correctement le phénomène qu'elles tentent de définir. Si une telle entreprise de définition est fort louable, elle peine bien souvent à englober la très grande diversité et disparité apparentes des productions artistiques réelles.

Un des premiers constats est qu'en général les théories de la créativité ont besoin de poser l'existence de ce que l'on pourrait nommer, à la suite de Larry Briskman, des entités à originalité radicale (des œuvres exemplaires) en vue d'expliquer plus aisément et de rendre théoriquement plus manifeste le phénomène de la production artistique. Il semble ainsi que l'on ne puisse, de manière générale, considérer la création autrement que du point de vue honorifique, étant donné que le regard théorique portée sur le phénomène ne semble réellement valable que s'il conduit à la production d'entités originales. Mais de telles définitions rencontrent une difficulté inévitable et non négligeable : elles échouent à traiter des cas pertinents de créations artistiquement plus modestes. En cantonnant la question de la créativité à un tel point de vue, celle-ci s'en trouve du coup grandement faussée.

Les définitions de la créativité proposées par Larry Briskman (1980) et Carl Hausman (1981) accordent assurément une place importante à ce type d'originalité dite radicale. Le vocabulaire utilisé par l'un et l'autre des auteurs est assez éloquent en ce sens. Ainsi, pour qualifier les « produits » de la créativité, Briskman parle de *produit transcendant* (*transcendent product*), alors que Hausman utilise le terme de *nouveauté authentique* (*novelty proper*). Pour l'un et l'autre, l'originalité d'une œuvre tient en grande partie à l'unicité du type de structure inédite et imprévisible qu'elle possède.

On constate, chez Margaret Boden (1994), sensiblement le même intérêt pour les entités créatives radicales, dont la production dépend avant tout de ce que l'auteur nomme la *créativité psychologique* (relative au sujet), qu'elle oppose à la *créativité historique* (relative à l'évolution de l'art). La créativité, dit-elle, est moins affaire d'unicité et d'antériorité historique d'une invention (artistique ou scientifique) par rapport à une autre que d'évolution interne du sujet créateur. Selon Boden, la créativité authentiquement originale advient donc lorsqu'il se produit une transformation de ce qu'elle nomme l'*espace conceptuel* de l'agent, soit l'arrière plan cognitif qui vient légitimer ses actions. L'originalité d'un objet ne dépend pas tant de son apport significatif au domaine artistique, mais bien de la « révolution intérieure »

qu'il suscite chez le sujet (ce qui n'existait pas auparavant en lui et qui génère à ses yeux un nouvel espace conceptuel propre à la découverte).

D'un point de vue éthique, David Novitz (2003) croit pour sa part que l'originalité ne dérive pas des produits de la création en tant que tels mais plutôt de la valeur morale de l'acte créatif lui-même. Seules sont réellement créatives les actions possédant intrinsèquement une valeur moralement positive. L'acte artistique ne peut être pleinement créatif que s'il possède une valeur moralement positive intrinsèque et qu'il soit délibérément conçu avec cette intention. Cette disjonction entre valeurs intrinsèques et instrumentales de la création permet, par exemple, de dissocier l'usage inconsidéré, et parfois néfaste, d'un produit conçu avec une intention initialement éthique.

Ces théories ne sont, bien évidemment, que quelques exemples significatifs parmi tant d'autres. Elles représentent néanmoins une certaine tendance persistante dans la formulation théorique de la créativité. D'abord, on constate que ces définitions de la créativité ne diffèrent pas substantiellement de théories courantes, relatives à la production artistique, telles celles du génie ou de l'invention, dans la mesure où elles s'attachent exclusivement aux cas exemplaires de la création. D'autre part, certaines de ces théories présupposent des critères internes passablement rigides (*transformation de l'espace conceptuel* chez Boden; *action moralement positive* chez Novitz; *action transgressive* supposée chez Briskman) alors que d'autres restreignent excessivement le champ d'opération de l'activité créativité en misant d'abord sur une forme excessive d'originalité (*nouveauté authentique* chez Hausman; *nouveauté radicale* chez Briskman).

L'exigence d'originalité?

L'originalité est-elle nécessaire à la création? Les œuvres d'art ont-elles absolument besoin d'être originales pour être de l'art, et par extension des créations? La réponse à ces questions dépend largement du sens alloué au terme d'originalité et plus spécifiquement du rôle de ce dernier au sein de la définition de la création. Les

quelques définitions de la créativité présentées dans la section précédentes contribuent sans doute à renforcer la pertinence de ces questions.

D'abord, on peut effectivement se demander si quelque chose comme de l'art sans originalité — sans aucune exigence d'invention — mérite encore le nom de création. Cette idée peut sembler singulière bien qu'elle conforte l'intuition selon laquelle une certaine part des œuvres d'art ne se démarquent pas forcément par le fait d'être originales, mais par d'autres facteurs tout aussi pertinents (esthétiques, expressifs, etc.), facteurs qui n'en font pas moins des créations (au sens d'artefacts « conçus » ou « engendrés »).

Le terme de « création » est en lui-même un terme laudatif. De manière générale, on admet qu'une chose *créée* mérite le nom de création, parce qu'elle est sans modèle ou sans précédent, et qu'en cela elle se distingue ainsi des choses simplement *fabriquées*. En art, le terme « création » implique, sous un aspect ou un autre, l'excellence (du rendu, des émotions exprimées, des problèmes formels, dans l'avancement des idées de l'art, etc.) : est donc une création ce qui est unique et exemplaire (par son originalité, sa nouveauté, sa singularité).

Mais lorsqu'on conçoit la création essentiellement comme « antithèse d'« épigonal » », on peut se demander si cela ne revient pas à dire que, d'une part, seulement les œuvres nouvelles et originales peuvent être de l'art, et que, d'autre part, les œuvres auxquelles manquent ces qualités manquent aussi d'excellence (Osborne 1988, 271). On est aussi en droit de se demander sur quels critères précis se fonde cette excellence — et quel est alors le statut des œuvres qui ne répondent pas à ces critères (de mauvaises créations? des œuvres d'art qui ne sont pas des créations?). Cela sans compter que les critères de cette *excellence* de l'œuvre peuvent grandement varier d'une époque à l'autre. Ainsi, l'originalité n'a pas la même teneur selon qu'elle n'est qu'une forme de « réclame temporaire » (un effet de nouveauté ou de mode dans un contexte spécifique et relativement limité) (1988, 271) ou qu'elle prenne la forme d'une œuvre singulière, qui en vertu de son exemplarité survit aux changements d'époques, de styles et de mentalités.

Répondre à cette question de la nécessité de l'originalité, comme critère de la définition de la créativité, n'est pas aisé. Si, d'un côté, par une sorte de principe de charité, on cherche à englober tous les candidats possibles dans une définition inclusive de la créativité, on peut être tenté de répondre négativement à la question. On juge alors l'exigence d'originalité comme un critère trop contraignant pour une définition juste de la création. Mais par le fait même, on risque de se retrouver avec une définition trop vague et inclusive, par laquelle l'aspect proprement « créatif » des créations devient difficilement identifiable. D'un autre côté, en assumant que l'originalité ne peut être mise de côté, on se retrouve avec le problème inverse (définition trop exclusive), donc avec le même questionnement de départ (le critère d'originalité est-il central à une définition de la création?).

Il semble pourtant qu'intuitivement nous percevions la création comme une activité basée sur une sorte de principe d'innovation (par lequel sont favorisées la découverte et la nouveauté) — et, dans ce cas, il s'agit de voir ce que serait ce principe d'innovation spécifiquement *artistique*. Nous n'avons en outre aucun problème à admettre que l'art suive une sorte d'évolution, une marche en avant dictée par l'idée d'un renouvellement perpétuel de genres, de styles, de stratégies artistiques, entre autres choses. C'est du moins ce que l'évolution de l'art nous apprend.

Si l'on entend l'originalité comme critère *déterminant* (au sens d'impératif) cela contraint alors la création et l'oriente vers la production d'objets répondant à certaine forme d'exemplarité; si, au contraire, on voit dans l'originalité un critère négligeable de la création, cela contribue certainement à affaiblir l'idée d'invention attendue de la créativité; si, encore, on estime cette originalité comme fin en soi, on peut compter au nombre des créations possibles ce que Kant (1995, 294) nommait l'*originalité de l'absurde* (l'originalité pour l'originalité)¹. Les différentes façons d'entrevoir et de

¹ Dans *La musique d'après-demain – conte futuriste*, Henri Falk caricature à outrance l'esprit des avant-gardes et ridiculise la soif de nouveauté et d'originalité qui les anime : « M. Leycodéçons, compositeur de musique, songeait, amer, devant son papier, que l'école *futuriste* d'hier était devenue l'école actuelle. À présent, l'imitation de tous les cris, gloussements, bruits, tonitruements possibles formait l'usage musical courant. Le répertoire de L'Opéra comprenait *Zimzouçichucra-tapoum*, drame lyrico-dynamital en deux écroulements et quatre explosions, et *Patapifolalaquestce qu'ymfait*,

définir la création dépendent donc de la fonction que l'on accorde au critère d'originalité.

Il semble aller de soi que l'activité créatrice suive une logique de l'invention et qu'elle table donc sur la recherche menant à la découverte de nouveaux discours, formes, idées, pratiques ou langages, sans laquelle la création proprement dite n'a pas lieu. Aussi, une telle explication, sommaire, de la création ne semble-t-elle pas poser de problème. Elle s'affirme d'ailleurs avec une telle évidence qu'il ne semble pas y avoir lieu de se questionner sérieusement. Alors pourquoi tenir autant en suspicion ce critère d'originalité?

Sans doute le critère d'originalité (au sens d'innovation) n'est-il pas lui-même en cause puisqu'il paraît être légitimement constitutif de la notion de création. Mais, en reconnaissant son importance, nous devons toutefois voir à lui attribuer sa juste place. Autrement dit, il s'agit de voir à *quel degré*, ou *sous quelles conditions*, l'originalité est acceptable comme critère valable de la créativité.

Notre questionnement semble porter davantage sur des questions plus fondamentales, liées à la construction même des définitions. Ce qui d'emblée nous frappe, c'est que nous devons faire intervenir la question de la valeur (une création est conditionnelle à la valeur artistique qu'elle acquiert en rapport aux autres œuvres). D'abord, nous devons nous demander si une définition de la création fondée sur une valeur bien relative (ici l'originalité) est universelle et objective, ou si elle ne doit pas être encore perçue comme l'exemple typique d'une définition honorifique (qui ne se restreint qu'aux cas exemplaires), à l'instar du génie.

Si, dans le cas qui nous intéresse, l'inclusion de la valeur de l'originalité dans la définition de la création est acceptable, nous devons nous demander en outre

épopée musicale en trois charges et quatre assauts-viols-pillages. L'Opéra-Comique jouait régulièrement *Rititipitouït*, gazouillis en deux actes, et classique était désormais le *Ballet des Borborygmes*. / C'est pourquoi Leycodéçons méditait mélancolique. Soudain, il pétarada : – Jarnicotons! Puisqu'on a lyrisé tous les bruits de la nature, depuis le murmure de l'ouragan jusqu'au beuglement du cricri, je vais mettre, moi, ses silences en musique. Le « *silencisme* », voilà la musique de l'avenir! ». Voir RUSSOLO, Luigi (1975, 1916). *L'art des bruits*. Trad. N. Sparta. Lausanne : L'Âge d'Homme, pp. 9-10.

comment définir cette originalité en vue de l'identifier correctement (ce qu'elle présuppose). En dernier lieu, nous devons voir à ce qu'elle inclue tous les candidats potentiels au statut de création. Évidemment, une telle définition doit pouvoir éviter à la fois le piège du relativisme (en étant trop inclusive) et de l'honorifique (en étant trop exclusive).

Originalité : sens relatif et absolu

Selon Jean-Marie Schaeffer (1997), on peut lire le concept d'originalité selon deux points de vue interdépendants : a) d'un point de vue *absolu* (la *singularité* de l'œuvre comme expression d'un moi); b) d'un point de vue *relatif* (la *nouveauté*, écart œuvre/tradition). Pour Schaeffer, les deux points de vue sont conjointement vrais, les œuvres d'art étant toujours l'expression d'une singularité (sans nécessairement être le signe d'une forme d'« expressivisme »), la nouveauté cautionnant à la fois la valeur des œuvres d'art et leur inclusion dans le monde de l'art.

Mais n'appartenant en droit ni à l'acte créateur ni à l'œuvre en soi, l'originalité est d'abord et avant tout un terme qui renvoie spécifiquement à une relation, à un jugement. Ce verdict se fonde sur l'écart positif qui sépare l'œuvre dite « originale » des autres œuvres de même type ou de même catégorie, et cela, au sens où l'œuvre ainsi jugée présente des caractéristiques telles qui la distinguent de manière notable des autres objets, selon qu'elle parfait un genre existant ou qu'elle crée un genre tout à fait inédit.

On peut donc comprendre que le sens absolu du terme d'originalité dont parle Schaeffer l'est seulement en un sens très restreint (en tant qu'*expression origininaire de l'artiste*, ou comme *ce qui a été originalement et authentiquement conçu ou fabriqué* par tel ou tel artiste) puisque l'œuvre, aussi authentiquement exprimée soit-elle, ne possède jamais en elle-même cette propriété d'être originale (exemplaire) et n'acquiert cette originalité qu'au sens relatif — lorsque sa nouveauté et son originalité dépendent d'un arrière-plan de légitimation (œuvres d'art existantes, conventions et théories artistiques ambiantes, etc.).

Or, ces deux points de vue sont fréquemment confondus. Le sens absolu recouvre le sens relatif, laissant ainsi à penser que l'originalité au sens absolu de Schaeffer constitue un critère nécessaire à la création. On pense évidemment à la notion de génie, qui associe à l'acte de création une certaine forme d'originalité authentique, singulière.

Un autre problème réside dans l'usage indifférencié des termes de « créativité » et d'« originalité ». On assiste à une confusion, voire à une assimilation de l'un à l'autre, laquelle laisse à penser que la production artistique est forcément synonyme de production originale.

Ce relatif embarras à cerner correctement le concept d'originalité est d'autant plus grand que cette valeur est plus que jamais présente et estimée dans le monde contemporain, sans que l'on sache exactement ce qu'implique cette exigence tacite d'originalité. Chose certaine, aujourd'hui, cette notion d'originalité se distancie assurément de son acception moderniste (originalité révolutionnaire), et a plus à voir, en général, avec l'idée d'un écart par rapport à la norme qu'avec une forme de transgression radicale.

Originalité et tradition

Bien que le rapport entre originalité et tradition fluctue d'une époque à l'autre, selon les exigences et les aspirations du moment, on a souvent tendance à le concevoir de façon antinomique plutôt que complémentaire. Comme le souligne Roland Mortier (1982), on aurait tort d'opposer fermement les deux, car originalité et tradition jouent de manière interdépendante, l'une n'ayant de sens que par rapport à la tradition, l'autre ne rendant possible l'intégration de ce qui est perçu comme original qu'en continuité avec elle. Aussi, le divorce entre originalité et tradition n'apparaît-il jamais aussi tranché que leur opposition (relative) le laisse supposer. La vision la plus persistante, et la plus inexacte, consiste sans doute à croire que l'une chasse l'autre au profit d'une sorte de progression régulière ou linéaire, car c'est oublier la dynamique particulière qui à la fois lie et oppose tradition et innovation artistiques. C'est l'idée

que défend Noël Carroll (2003) en démontrant la relation nécessaire entre production et tradition artistiques.

Noël Carroll relève deux arguments souvent invoqués en faveur de cette incompatibilité créativité/tradition : *l'absence de règles dans la production artistique* et le *respect de la tradition comme frein potentiel à la créativité*. Le premier argument pose que l'art ne peut être appris au moyen de règles, le second soutient qu'il ne peut se passer des règles, des conventions. Selon Carroll, ces arguments reposent tous deux sur une fausse conception de la tradition artistique qui en fait plus ou moins un synonyme de règles à suivre.

Il est vrai que la production artistique a été et est encore fréquemment associée à une certaine attitude de rejet de conventions, comme ont pu nous le démontrer de manière convaincante les grands bouleversements artistiques du XX^e siècle (cubisme, surréalisme, futuriste, entre autres). Mais il n'en demeure pas moins que la créativité s'appuie sur des savoir-faire techniques, une connaissance minimale de la tradition et des conventions artistiques. Le rejet des conventions signifie donc plus souvent dans les faits un rejet partiel de vues, de conventions ou de valeurs jugées obsolètes que d'une attitude nihiliste visant à nier globalement et systématiquement toute forme de valeurs et de savoirs antérieurs, même si ces contestations artistiques en ont parfois toutes les apparences. Autrement dit, un tel rejet s'apparente en général davantage à une approche critique qu'à une entreprise de démolition.

Selon Carroll, ce que représente la tradition pour l'artiste dépasse l'idée de simples règles à suivre. Elle agit de manière plus fondamentale et diffuse sur la créativité : elle oriente les solutions viables envisagées par l'artiste et fixe un horizon de possibilités. Du point de vue de la production artistique, la tradition joue ainsi la double fonction de *filtration* (permet de reconnaître les solutions artistiques viables) et d'*estimation* (permet de retenir les meilleures) (2003, 214-217). Loin de faire obstacle à la créativité, elle agit plutôt comme un catalyseur. Elle favorise l'évaluation éclairée des options artistiques qui s'offrent à l'artiste tout en constituant

le cadre de légitimation de l'œuvre en devenir (elle légitime son intelligibilité, sa nouveauté ou son originalité).

Tout bien considéré, il existe différentes façons pour une œuvre de se rapporter à la tradition, donc d'être créative. La créativité emprunte des stratégies diverses, autres que l'idée de transgression artistique, à laquelle on l'associe trop spontanément — nous y reviendrons plus loin. Cette diversité renvoie en outre à différents degrés d'originalité (selon sa valeur relative par rapport à la tradition). Cela est d'autant plus vrai que l'idée d'une esthétique de l'écart (au sens fort : *révolutionnaire*) n'est jamais réelle que dans quelques moments forts de l'histoire de l'art où, par un phénomène naturel de sursaturation, la nouveauté vient chasser un temps non seulement ce qui n'est devenu que convenance et répétition, mais infléchit aussi de manière décisive le parcours de l'évolution de l'art. Autrement dit, les véritables révolutions artistiques — qui tiennent de ce que l'on pourrait qualifier d'originalité radicale — dépassent largement les questions de la nouveauté et de l'émulation (*élargissement* des cadres existants), puisqu'elles remettent profondément et radicalement en cause des manières de faire, en proposant des horizons tout à fait inédits (*dépassement* des cadres existants). Or, face aux productions de l'art, nous assistons plus en général à l'émergence d'œuvres relevant d'une originalité *modérée* (ancrée dans une certaine forme de tradition) qu'à des œuvres qui, par leur originalité fondamentale, changent radicalement le paysage artistique. Nous avons donc affaire à des œuvres produites davantage sur le mode de l'émulation que sur celui de la rupture artistique. C'est notamment l'avis de Jerrold Levinson (1998, 31, note 10), pour qui les œuvres d'art en général sont, à certains degrés, davantage originales que révolutionnaires, donc révolutionnaires au sens *faible* plutôt qu'au sens fort du terme².

² À ce sujet, Jerrold Levinson départage clairement les œuvres dites *originales* et les œuvres dites *révolutionnaires* : les unes, dit-il, impliquent « de nouvelles manières spécifiques de considérer les objets d'art » tout en conservant des modes d'appréhension de l'art communs aux œuvres du passé; les autres « rejettent l'applicabilité de *toutes* les manières passées de considérer les objets d'art ». Si, dans la majorité des cas, on a manifestement plus affaire au premier type d'œuvres (originales), en comparaison, les œuvres révolutionnaires, au sens fort du terme, ne représentent guère que des cas exceptionnels, jalons certes décisifs mais plus rares dans l'évolution de l'art. À cet égard, Levinson relève même qu'au sein de l'art d'avant-garde, on retrouve plus d'œuvres révolutionnaires au sens

Créativité, originalité : sens descriptif et évaluatif

Il semble que le désaccord fréquent quant aux résonances réelles de l'originalité dépende grandement de la manière d'envisager la question de la créativité artistique. Il existe en effet au moins deux perspectives à partir desquelles nous pouvons l'aborder : les points de vue *descriptif* et *évaluatif*. Tous deux renvoient à des usages différents du terme de « créativité ». Nous reprenons ici la distinction faite par Noël Carroll (2003, 211-212).

Au sens *descriptif*, la créativité artistique est d'abord la capacité de produire des œuvres *nouvelles*, intelligibles pour un public suffisamment informé et préparé. Par œuvres nouvelles, on entend toute occurrence qui vient se greffer à un ensemble d'œuvres existantes, elles-mêmes déjà catégorisées, donc reconnues, comme « art ». Ce type de créativité exige alors de l'artiste qu'il soit apte à produire de telles œuvres.

Les sources qui commandent cette impulsion d'innovation sont multiples. Elles peuvent être aussi variées que le désir d'attirer l'attention du public, ajouter un nouvel épisode au récit existant de l'art, ou développer des modes d'expression en phase avec les moyens technologiques émergents. Dès lors qu'une forme de renouvellement est minimalement exigée de l'art, différenciation, variation et innovation sont les modes envisageables de la création. Cela implique également que l'artiste doit passer obligatoirement par une prise de conscience de la tradition, sans laquelle l'émergence d'entités artistiques nouvelles n'est guère possible — la tradition étant elle-même vivante, donc changeante, du fait de l'évolution et de l'extension naturelle de l'art.

Parce qu'il concerne directement et uniquement la *production* des œuvres, le sens descriptif d'originalité représente pour ainsi dire la condition première de la créativité (le fait d'être nouveau). Être *créatif* au sens descriptif — et selon Carroll —, c'est avoir la capacité de produire des œuvres nouvelles.

faible (dont la revendication s'inscrit encore d'une manière ou d'une autre dans le cadre d'une tradition) qu'au sens fort (lorsqu'elles s'affranchissent radicalement des cadres de références antérieurs).

La créativité artistique au sens *évaluatif* concerne, quant à elle, la production des œuvres qui possèdent une valeur appréciable, elles aussi intelligibles et destinées à un public approprié. Ce type de créativité suppose que l'artiste soit capable de produire des œuvres hautement estimables, c'est-à-dire exemplaires. Être *créatif* au sens évaluatif revient à produire des œuvres aux qualités artistiques importantes.

Ces deux conceptions fort différentes de l'originalité (sens descriptif et évaluatif) commandent des attentes bien distinctes à l'égard de la créativité, puisque, si, au sens descriptif du terme, la question de la valeur artistique est foncièrement absente, au sens évaluatif du terme, elle devient par contre absolument indispensable.

Aussi vrai que l'activité d'évaluation dépend de l'existence même de la production d'une œuvre artistique, le sens premier (descriptif) de créativité est essentiel au sens secondaire (évaluatif). Or, l'inverse n'est pas forcément obligatoire, puisque la question de la production est antérieure à, et indépendante de, celle de l'évaluation. C'est d'ailleurs l'erreur principale de certains concepts normatifs de création que de prôner la nécessité de la valeur artistique en création (comme le concept de génie kantien qui pose l'originalité — géniale — comme condition nécessaire à la production artistique), valeur qui, bien qu'appréciable, n'est jamais que facultative.

Ainsi, parce que le sens évaluatif ne vient s'adjoindre au sens descriptif que de façon *circonstancielle*, on comprend que la question de la valeur n'est peut-être pas indispensable au sens premier (production) de la créativité. De même, la nouveauté requise par le sens descriptif (production d'œuvres nouvelles) *n'implique pas encore* le type d'originalité (exemplarité) que suppose le sens évaluatif du terme, puisqu'elle ne concerne, à la base, que l'*extension possible* du domaine de l'art. Si le sens premier de créativité, se rapportant en premier lieu à la production, appartient indubitablement au point de vue descriptif (condition nécessaire de la création, en autant que chaque œuvre d'art soit effectivement un produit nouveau par rapport à l'ensemble des œuvres d'art existantes), le sens second (évaluatif) n'appartient qu'au point de vue honorifique, facultatif et circonstanciel.

Intelligibilité et valeur : nouveauté conditionnelle et relative

Ces deux usages du terme de créativité impliquent un aspect important que nous aimerions examiner ici : celui de l'évaluation. Il s'agira de se demander à quel type particulier d'appréciation renvoie chacun de ces usages et quel est leur objet spécifique. Nous souhaitons ainsi comprendre un peu mieux les fonctions d'évaluation propres aux sens descriptif et évaluatif de la créativité. Cet examen nous conduira, entre autres choses, à amender l'acception encore trop restrictive que confère Carroll au sens évaluatif de la créativité afin qu'elle soit en accord avec la perspective « inclusive » qui est la nôtre.

Nous cherchons d'abord à savoir ce que l'un et l'autre sens du terme de créativité visent — le type d'appréciation qui les caractérise. En tenant compte des définitions qu'en donne Carroll, les sens descriptif et évaluatif renvoient chacun à une « estimation » de type spécifique : l'une visant l'*intelligibilité* de l'œuvre, l'autre sa valeur artistique. L'une agit ainsi comme *validation* de l'intelligibilité, l'autre comme *évaluation* de la portée artistique. Validation et évaluation impliquent en outre deux types de nouveautés, que nous nommons respectivement nouveautés *conditionnelle* et *relative*, termes que nous définirons plus loin.

Au sens descriptif, dire d'une chose qu'elle est une *création*, c'est valider son intelligibilité en tant qu'œuvre d'art — voir à ce qu'elle respecte la condition première qui est d'être lue et comprise à travers les modes d'appréhension existants de l'art. Cette relation d'appartenance et d'extension possible à la tradition représente l'exigence première pour que quelque chose soit une création. Au sens évaluatif, dire d'une chose qu'elle est créative (ou une création), c'est estimer sa valeur artistique.

L'originalité que suppose le sens descriptif n'implique encore aucune valeur spécifique de l'objet artistique puisque qu'elle ne fait que signaler l'intégration de cet objet à l'ensemble des œuvres d'art existantes comme occurrence nouvelle — originalité que nous qualifions de *nouveauté conditionnelle*, attendu que tout

jugement quant à la valeur de l'objet artistique est suspendu (l'évaluation de sa *portée artistique*).

Une création, au sens descriptif, présente un tel type de nouveauté conditionnelle, dès lors qu'elle s'intègre, de manière intelligible, au vaste ensemble des œuvres d'art existantes. Cette nouveauté minimale exigée par le sens descriptif consiste en l'*intelligibilité* d'une œuvre, intelligibilité qui l'autorise à intégrer le vaste répertoire des œuvres existantes, sans égard à la valeur artistique qu'on peut lui attribuer.

Utilisé au sens évaluatif, le terme de créativité réfère à l'*originalité* d'une œuvre. Elle consiste en l'estimation de la *valeur* artistique de la nouveauté de l'œuvre. Ce que nous nommons *nouveauté relative*, en accord avec le terme de Schaeffer (originalité au sens relatif).

D'une part, la *nouveauté conditionnelle*, comme condition d'intelligibilité d'une création, se rapporte minimalement à la production artistique (l'activité créative) et, de ce fait, la conditionne, au sens où elle exige d'abord de l'artiste qu'il produise quelque chose d'intelligible. D'autre part, la *nouveauté relative* se rapporte à l'*évaluation* artistique — estimation de la valeur relative —, le degré d'achèvement ou de la portée artistique d'une production d'artistique.

Sens descriptif : validation de l'intelligibilité

Mais que suppose plus exactement le fait de cautionner l'intelligibilité (la nouveauté conditionnelle) d'une production artistique? Cautionner l'intelligibilité d'une production artistique, c'est d'abord identifier les raisons qui nous permettent de la reconnaître légitimement comme création, à savoir le rapport qui la lie à l'ensemble des œuvres d'art existantes. Plus précisément, c'est voir à ce qu'elle s'arrime, d'une manière ou d'une autre, au contexte qui est le sien, en partageant avec lui des éléments (conventions, règles) d'un cadre commun de communication. Cautionner l'intelligibilité d'une création, c'est donc identifier et mettre au jour sa filiation avec la tradition. Ce rapport s'établit autant de manière *positive* (par affinité,

en accord avec certaines conventions de la tradition) que *négative* (par opposition, en rejetant implicitement certaines de ces conventions). En ce sens, l'intelligibilité de l'œuvre dont parle Carroll est la possibilité qu'elle a de relier le nouveau (elle-même) à l'ancien (la tradition). C'est pourquoi, comme le fait valoir l'auteur, l'apport de la tradition est nécessaire à la créativité, autant au sens descriptif qu'évaluatif — autant du point de vue de son intelligibilité que de sa valeur artistique.

Mais valider l'intelligibilité d'une œuvre revient avant tout à *établir* et à *décrire* le rapport d'appartenance d'une production artistique au contexte de l'art qui lui permet minimalement d'être reconnue comme création (comme occurrence de plus s'ajoutant à l'ensemble de ces créations existantes). La reconnaissance de cette condition d'intelligibilité est possible *hors* de l'évaluation qualitative de ce rapport, puisque antérieure à tout jugement de valeur artistique. L'estimation de la valeur artistique se rapporte, quant à elle, à l'évaluation de la *portée artistique* de l'œuvre — elle vise à relever la *pertinence* et la *qualité* de ce rapport d'appartenance œuvre/tradition —, évaluation qui permet de comprendre en quoi l'œuvre étend de manière significative, voire dépasse le domaine de l'art tout en s'y rattachant, ou simplement réhabilite de manière inédite certains usages tombés en désuétude.

Parler de créativité du point de vue descriptif, c'est donc valider la nature *potentiellement* créative d'un artefact en partant de son intelligibilité; en parler au sens évaluatif, c'est fixer la valeur relative de cette nature (*évaluer* et non *valoriser* — sans nécessairement présumer de son excellence).

Mais à partir de quels critères établit-on concrètement cette relation entre les œuvres? En tentant d'identifier ce qu'elles partagent en commun. Cette identification des points communs repose sur la recherche de critères non apparents que sont les *conditions génétiques* d'une œuvre (les éléments contextuels relatifs à sa production) : intentions, contextes artistique et historique, notamment. Cette dernière méthode est celle que prescrit Noël Carroll, approche dite de l'*identification narrative*.

Par l'identification narrative, on cherche à comprendre comment, à partir de sa *généalogie* particulière, une œuvre s'intègre au vaste répertoire de l'art. C'est dans cette généalogie dite artistique que réside la condition d'intelligibilité qu'est la nouveauté conditionnelle (originalité au sens descriptif) d'une œuvre. Par généalogie artistique, on entend la filiation d'une œuvre au monde de l'art (œuvres d'art, genres, styles, conceptions artistiques diverses, etc.) et la *nature* de ce lien, soit la façon particulière dont une œuvre donnée se rapporte à la tradition artistique, positivement ou négativement. Légitimer l'intelligibilité d'une œuvre revient à chercher les liens de parenté qu'elle partage avec certaines œuvres, liens qui l'associent de façon pertinente à l'ensemble des œuvres antérieurement reconnues comme art. L'évaluation artistique correcte d'une œuvre passe donc par la mise au jour et la reconnaissance de sa généalogie, généalogie justifiant la juste place qu'occupe cette œuvre au sein du « monde de l'art »³.

Sens évaluatif : évaluation ou valorisation?

Dans cette section, nous aimerions revenir sur les implications du sens évaluatif de la créativité que propose Carroll. L'auteur admet sans problèmes que l'originalité, supposée par le sens évaluatif de la créativité, ait à voir avec l'exemplarité : « *To say an artwork is creative is to claim that it should be highly valued* » [or an] « *extraordinary creation* » (Carroll 2003, 227, 230). Or, cette contrainte semble excessive, même au sens évaluatif du terme. D'une part, parce que l'originalité ne se limite pas qu'à l'exemplarité; d'autre part, parce que son évaluation suppose des degrés différents d'appréciation, donc de valeurs artistiques différentes. Aussi, l'approche évaluative a tendance à être comprise, souvent à tort, au sens d'une

³ Carroll relève quelques stratégies d'identification : *répétition*, *hybridation*, *interanimation* et *amplification* sont autant de manières de se rapporter à la tradition. La *répétition* : faire des variations autour de thèmes appartenant à la tradition; l'*hybridation* : mélanger ou fusionner genres ou domaines étrangers l'un à l'autre; l'*interanimation* (transdisciplinarité) : importer des manières de faire ou des modes de pensée appartenant à des domaines non apparentés; l'*amplification* : trouver de nouvelles solutions à des problèmes récurrents propres aux limites de la tradition. Voir Carroll 2003, p. 222 sqq.

valorisation de l'excellence artistique (ce qui semble être précisément le cas avec la définition qu'en donne Carroll).

Or, on constate que cette excellence n'est pas forcément le lot des productions artistiques en général. Cette valorisation artistique place trop haut la barre de la créativité en considérant celle-ci comme synonyme d'exemplarité. Elle nous laisse également devant une sorte de vide définitionnel quant aux œuvres auxquelles manque justement cette excellence. À l'inverse, si la visée de cette valorisation est de poser que la création artistique en général vise l'exemplarité, alors elle dévalue sûrement l'aspect unique et rare de ce qui est proprement exemplaire, en en faisant une condition nécessaire à toute création.

Si Carroll reconnaît que le sens descriptif de la créativité n'admet que l'estimation de l'intelligibilité d'une œuvre, ou du moins n'exige aucune forme de valeur particulière, toute évaluation de la valeur de l'œuvre en est donc formellement exclue. Cette tâche revient de droit au sens évaluatif du terme. Étrangement, Carroll semble admettre à la fois que le sens descriptif suppose aussi une certaine évaluation, celle qui vise, en l'occurrence, des degrés d'originalité qui ne sont pas forcément ceux de l'exemplarité :

Art gravitates toward differentiation, variation, and innovation. Change is the name of the game; artistic creativity in the descriptive sense is the price of entry for the individual artist / This is not to say that every artist is a revolutionary. The kind of variation expected can come in small increments as well as large ones (Carroll 2003, 213).

L'affirmation de Carroll est très juste. Mais elle ne devrait pas laisser entendre, à tort, que le sens descriptif de la créativité vise déjà une forme d'évaluation du rapport particulier de l'œuvre au contexte de l'art alors qu'il ne concerne, à proprement parler, que l'identification de cette relation. Comme nous l'avons présenté plus haut, il s'agit bien, au contraire, de différencier les fonctions respectives de *validation* de l'intelligibilité du sens descriptif et d'*évaluation* de la portée artistique du sens évaluatif.

Une autre précision s'impose au sujet de l'évaluation de la portée artistique. Celle-ci concerne la question de la variété et de l'étendue d'appréciations qu'elle implique ou, plus précisément, celle de l'oubli fréquent de cette diversité évaluative qu'elle autorise. On dira qu'une évaluation correcte est celle qui vise, dans la mesure du possible, à mettre en évidence la valeur *effective*, et non présumée (exemplarité), des œuvres d'art. Le sens évaluatif de la créativité doit donc permettre au mieux l'*estimation réelle de la nouveauté relative* et les divers degrés d'originalité possibles (incluant l'exemplarité) que cela suppose.

En règle générale, l'usage évaluatif de l'originalité dénote la valeur artistique en présumant d'abord des notions d'excellence ou d'exemplarité. C'est du moins ce qu'implique cet usage, pris au sens *fort* (évaluatif-honorifique). On l'entend alors comme synonyme de *valorisation de l'excellence*. Mais du point de vue de l'évaluation artistique correcte, ce type d'estimation paraît beaucoup trop restrictif. Il est néanmoins possible de l'envisager de façon moins contraignante, en le prenant au sens modéré du terme (évaluatif-relatif). Considéré sous cet angle, l'usage évaluatif se rapproche davantage de l'évaluation correcte que de la *valorisation excessive*, puisqu'il permet d'estimer les productions artistiques *conformément à leur degré de valeur artistique spécifique*, et non à partir du critère hautement limitatif de l'exemplarité. L'estimation de cette valeur artistique est donc celle de la portée artistique, de la valeur instrumentale d'une œuvre donnée⁴. Elle nous informe sur la relation particulière d'une œuvre à la tradition et nous renseigne sur l'apport réciproque de l'une et l'autre.

Ces degrés de valeur artistique constituent l'échelle de valeur, l'appréciation *relative* d'une œuvre par rapport à l'ensemble des œuvres existantes auxquelles on la compare. Ils dépendent de la nature et de la qualité du rapport possible entre l'œuvre et son contexte, son apport à l'extension possible du domaine de l'art. Une œuvre aura ainsi une portée artistique différente (donc ne possédera pas le même degré de

⁴ Ce que l'œuvre apporte à l'art, ou comme le dit Carroll, la façon dont elle vient éclairer la tradition : « we say they are creative when they re-collect the means and/or purposes of the tradition in a way that clarifies the tradition » (Carroll 2003, 229).

valeur artistique) selon qu'elle perpétue, étende, ou dépasse le cadre de la tradition. Ces diverses façons de se rapporter à la tradition se fondent sur des stratégies et des logiques différentes (imitation, émulation, transgression) qui renvoient à divers degrés d'originalité (ceux-ci estimés relativement à la portée artistique et historique des œuvres). Nous estimons donc que l'approche évaluative réelle ou correcte de la créativité est liée au sens *relatif* plutôt qu'au sens absolu du terme, étant donné qu'elle consiste davantage en une évaluation de la portée artistique qu'en une pure valorisation de l'exemplarité.

Sens descriptif et créativité

Nous avons examiné la question de la nécessité de l'originalité dans la production artistique. Un tel exercice avait pour but d'énoncer une définition satisfaisante et suffisamment inclusive de la créativité. Bien que nous ne prétendions pas en arriver à une réponse vraiment concluante, nous avons tout de même pris connaissance des sens descriptif et évaluatif de la créativité, respectivement en tant que *validation de l'intelligibilité* et *évaluation de la portée artistique*.

Aussi, à la question de la nécessité de l'originalité (l'originalité est-elle nécessaire à la création?), ne peut-il vraisemblablement y avoir, à cette étape-ci, qu'une réponse provisoire : du strict point de vue de la production artistique, le critère d'originalité n'est indispensable qu'à condition d'être pris au sens faible du terme — au sens descriptif. En d'autres mots, l'originalité ne devient acceptable comme critère définitionnel de la créativité que si nous la considérons en tant que *nouveauté conditionnelle*, soit comme condition d'intelligibilité de l'œuvre d'art. L'estimation d'un tel type d'originalité ne suppose donc que celle de l'intelligibilité d'une œuvre d'art donnée, condition de son inscription dans le contexte existant de l'art.

En vertu de cette affirmation, une définition correcte de la créativité, considérée du point de vue de la production artistique, pourrait se formuler ainsi : *au sens descriptif, la créativité s'attache à tout objet, action ou intention qui vient s'inscrire, de manière*

intelligible, dans le contexte de l'art, et dont la nouveauté conditionnelle en fait un candidat potentiel à l'évaluation artistique.

Cette définition met au jour ce qui, de manière très élémentaire, appartient autant aux œuvres exemplaires qu'aux œuvres artistiquement plus modestes, puisqu'elle se rapporte essentiellement à la base commune qu'est la production artistique. Elle s'oppose ainsi aux définitions de type honorifique, notamment celles de Hausman et Briskman, pour qui la créativité suppose avant tout la production d'œuvres exemplaires. Ce faisant, cette définition descriptive évacue l'aspect proprement évaluatif, voire honorifique, de la question de la créativité tout en préparant le terrain pour une réflexion éclairante sur les processus de créations artistiques.

Mais l'aspect descriptif de la créativité ne nous a pas fait pour autant perdre de vue le versant « évaluatif » de la question. Nous avons donc examiné la question de l'originalité en gardant à l'esprit le fait que l'évaluation artistique est d'abord affaire d'estimation plutôt que de valorisation. L'évaluation suppose ainsi une diversité dans l'appréciation et la reconnaissance des valeurs artistiques. Elle dépasse ainsi la simple question d'inclusion ou d'exclusion systématique, comme tendent souvent à le faire les approches définitionnelles honorifiques. Dans cette optique, nous avons souligné que, contrairement à la définition qu'en donne Carroll, le sens évaluatif ne devrait pas se limiter qu'au degré suprême de l'exemplarité, mais qu'il doit plutôt supposer une diversité de degrés intermédiaires de valeurs artistiques (dépendamment de la nature du lien qui relie une œuvre au contexte de l'art). C'est pourquoi nous estimons qu'une approche évaluative modérée (au sens évaluatif-*relatif* de l'originalité plutôt qu'au sens évaluatif-*honorifique* ou *absolu*) semble plus appropriée à une évaluation correcte de la valeur artistique.

Cette distinction des sens descriptif et évaluatif laisse toutefois entrevoir une autre difficulté. Parler de créativité au sens descriptif revient-il en définitive à être condamné à en traiter en termes beaucoup trop lâches et insuffisants? Ce relativisme est-il le prix à payer pour le caractère « inclusif » (acceptation de créativité plus inclusive qu'exclusive) d'une définition correcte de la production créative? En

d'autres termes, la *nouveauté conditionnelle* (comme condition d'intelligibilité de la création) constitue-t-elle un critère vraiment suffisant à la créativité? Certainement pas du point de vue externe de la question, mais du point de vue interne, c'est sans doute là tout ce qu'il nous est permis de présumer, réalistement, de la production artistique.

CHAPITRE 2

PENSER LA NATURE DES PROCESSUS DE CRÉATION

Dans ce chapitre, nous aborderons quelques-unes des théories dominantes relatives à la question de la complexité rationnelle des processus de créativité artistique. Flux intentionnel, approches propulsive et finaliste, problèmes à résoudre qualitatif et artistique sont quelques-unes des idées présentées ici. Nous nous concentrerons sur le concept particulièrement signifiant de contrôle plastique, proposé par Larry Briskman, et verrons en quoi un tel modèle peut nous aider à clarifier en partie la question qui nous occupe. À partir des caractéristiques principales dégagées de ce concept, nous serons en mesure d'envisager les bases possibles d'un modèle théorique intentionnel de la créativité.

La question qui guidera notre examen des théories portera sur la complexité intentionnelle des actions liées aux activités créatives. Il s'agira de voir s'il est possible de rendre compte, en partie du moins, de la nature particulière du contrôle intentionnel qui est celle de la production artistique. Il s'agira en outre de comprendre ce qui est susceptible, dans l'activité créatrice, de générer la complexité intentionnelle des actions.

Théorisation des processus créatifs

Une théorisation satisfaisante des processus de créativité est-elle possible? Si plusieurs se disent plutôt sceptiques quant à la possibilité même d'une systématisation théorique des processus de créativité — que ce soit en mettant en doute la formulation d'un modèle théorique unique adéquat (Beardsley 1965) ou en invoquant l'impasse philosophique d'une telle entreprise (Glickman 1987; Jarvie 1981) —, d'autres préfèrent s'attaquer à la question, non sans difficultés. Ce qui paraît causer problème n'est pas tant la question de la créativité elle-même que l'angle particulier sous laquelle on la considère, à savoir du strict point de vue interne de la production artistique. Si l'on admet assez aisément la possibilité d'aborder la question de la créativité à partir des produits concrets que sont les œuvres d'art, il en va tout autrement en s'y attachant du point de vue dit interne.

Il est vrai qu'une telle avenue est souvent perçue comme beaucoup trop spéculative. Soit en raison du type de discours conjectural, et parfois autosuffisant, qu'elle génère, soit en raison de l'inadéquation de son propos avec la réalité qu'elle tente de cerner. Pour certains, la théorisation de la créativité est simplement vue comme hasardeuse, en raison des prétentions prospectives qu'elle semble admettre — c'est du moins l'avis de certains auteurs, comme Jarvie et Glickman. En d'autres termes, on nie la possibilité même d'exprimer en termes rationnels ce qui relève à juste titre de l'ordre de l'indétermination. Mais de telles critiques ne freinent pas pour autant l'engouement général pour la question de la créativité. On doit à plusieurs auteurs d'avoir ouvert des avenues intéressantes sur la question, nous offrant ainsi l'espoir de traiter des processus de créativité artistique de manière éclairante. Contre l'avis sceptique, ces auteurs nous montrent qu'il est tout à fait possible d'envisager le phénomène de la créativité du point de vue interne sans pour autant perdre de vue la réalité du phénomène ni se perdre en vaines spéculations.

Un des défis majeurs de la théorisation de la créativité consiste certainement à demeurer au plus près de la diversité des pratiques artistiques. S'il est vrai, d'un côté,

qu'il y a autant de manières de faire que d'artistes, de parcours singuliers que d'œuvres, il est sans doute possible, d'un autre côté, d'isoler certaines caractéristiques récurrentes que présente cette diversité, sans par là sacrifier l'hétérogénéité et les particularités des processus artistiques possibles.

Mais comment justement aborder cette diversité des pratiques artistiques? Quel type de modèle théorique peut parvenir à expliquer à la fois les cas de formation parfois anarchique des éléments constitutifs de l'intention artistique que les approches basées sur une forme de prévision intentionnelle? Comment rendre compte de ce type de contrôle, sans actions conscientes apparentes, que l'on imagine à la fois déterminant dans les choix qu'il opère mais plutôt diffus, voire aveugle, dans ses manifestations les plus variées?

Du point de vue méthodologique, il s'agit sans doute d'en arriver à un modèle théorique qui soit assez flexible dans sa formulation afin d'englober les différentes manifestations de l'art. Ce faisant, cette proposition doit tenir compte de l'extension possible et de la variété que vient ainsi générer l'ensemble des pratiques artistiques réelles, toutes époques confondues. Dans cette optique, une théorie acceptable devrait d'abord viser la créativité au sens le plus large et inclusif, à savoir au sens descriptif du terme, et veiller ainsi à se distancier de toute forme de point de vue honorifique qui viendrait inévitablement en limiter la portée. C'est une des premières conditions posées au chapitre précédent.

Vient ensuite le problème tout aussi épineux de la disparité des processus artistiques. Comment regrouper sous un modèle théorique unique et satisfaisant l'extrême diversité des approches de création artistique? Une hypothèse raisonnable consisterait sans doute à envisager les diverses pratiques ou processus de créativité, moins comme des approches cloisonnées et profondément incompatibles que comme les divers degrés d'un même continuum « processuel ». Une telle proposition théorique devrait ainsi être en mesure, de par sa grande flexibilité, de mettre en lumière continuité et gradation processuelles entre les diverses approches artistiques.

Ce modèle flexible aurait en outre le mérite de rendre compte des actions intentionnelles autant simples que complexes, des conduites autant linéaires que discontinues, puisque susceptible d'identifier certaines causes possibles de la complexité et de la flexibilité rationnelle interne de ces mêmes actions.

L'hypothèse d'un tel modèle théorique flexible et inclusif n'est pas nouvelle en soi. Elle s'inspire, en partie, d'un concept existant, avancé par Larry Briskman (1980), à savoir le concept de *contrôle plastique* — terme emprunté à Karl Popper. La perspective d'une formulation d'un modèle éclairant de la créativité repose à la fois sur les caractéristiques révélatrices de ce concept signifiant de contrôle plastique et sur certaines constatations que ce dernier nous permet de faire au sujet de la créativité. Deux aspects principaux de ce type de contrôle plastique retiennent notre attention, soit la *malléabilité rationnelle* des actions qu'il suppose de même que l'*aspect contraignant* qu'il cause par restriction progressive des options envisageables. Mais avant d'en arriver à ce concept même de contrôle plastique, examinons d'abord quelques théories de la créativité qui lui sont apparentées.

Flux intentionnel

Dans son ouvrage, *Patterns of Intention*, Michael Baxandall (1986) fait une brève remarque au sujet des processus internes de production artistique. L'auteur souligne que l'activité de création artistique, en tant qu'activité intentionnelle, est rarement le fait d'une visée monolithique (lire : intention unique, définie et déterminante) puisqu'elle semble plus justement relever de ce qui pourrait être qualifié ici de *complexe intentionnel*, complexe formé d'une série d'actions, plus ou moins dérivées les unes des autres, et dont l'interaction vient, pour ainsi dire, profiler la visée plus générale de l'activité créatrice. L'auteur nomme *flux intentionnel* (1986, 62-67) cette série composée d'instantanés décisionnels, développés ou avortés, qui constituent l'acte de création. Baxandall convient toutefois que, du strict point de vue de l'interprétation, ces divers mouvements intentionnels ne peuvent jamais faire l'objet d'une reconstitution exhaustive. Ainsi, sur le plan théorique, nous pouvons très bien

reconnaître l'existence de cette réalité complexe, réalité inhérente au processus de création, mais cela n'enlève rien au fait que, sur le plan pratique, nous pouvons seulement reconnaître que l'intention est, dans la plupart des cas, la résultante des événements intentionnels constitutifs de l'expérience créatrice¹.

Cette complexité intentionnelle représente par ailleurs un des points fréquents de discordance entre intentionnalistes et anti-intentionnalistes, ces derniers l'invoquant pour mettre en doute la fiabilité des intentions artistiques en tant que critères objectifs d'interprétation. Monroe Beardsley (1965), qui assimile le terme d'intention à l'expérience psychologique globale et réelle de la production artistique, met en évidence la résistance du médium en tant que frein important à la reconduction des intentions premières. De manière plus générale, les visées initiales de l'artiste sont en partie contrecarrées, voire significativement transformées, par l'expérience même de leur matérialisation. Beardsley adopte le point de vue anti-intentionnaliste, principalement en raison de notre incertitude face à la nature des conduites intentionnelles artistiques.

Baxandall estime qu'il est possible d'admettre cette forme de discontinuité dans les actions intentionnelles de la conduite artistique sans pour autant conclure, comme le suggèrent les anti-intentionnalistes, qu'un tel flux intentionnel mette en péril toute formulation préalable d'intention artistique. Pour Baxandall, négliger cette dimension de la dynamique du flux intentionnel dans la constitution des intentions artistiques consiste à mésestimer la complexité des activités créatives, fait que les intentionnalistes, comme Noël Carroll, E.D. Hirsch et Jerrold Levinson, ne manquent pas aussi de reconnaître, à divers degrés, et selon des points de vue fort divergents.

Pour étayer cette idée de flux intentionnel, Baxandall parle du processus inhérent à l'exercice de la peinture, exemple souvent invoqué pour souligner cette dynamique

¹ Baxandall considère la notion même d'intention avec une certaine réserve. Plutôt que de définir l'intention comme un état mental, comme le fait Beardsley, par exemple, Baxandall la conçoit comme la relation existant entre l'objet d'art et son contexte. Celle-ci a donc plus à voir avec l'objet artistique, le produit de la création, considéré dans les limites de son contexte de production, qu'avec l'expérience psychologique de l'artiste guidant ou accompagnant l'activité créatrice.

intentionnelle particulière. Plus précisément, Baxandall traite de la tension, ou du paradoxe, entre la fausse instantanéité que cette peinture dégage et l'engagement soutenu (le *flux intentionnel*) qu'elle exige de la part de l'artiste. Puisque, dans la pratique de la peinture, les processus de conceptualisation et de réalisation se donnent quasi simultanément dans l'activité de peindre, chaque moment de la conduite créatrice porte donc en lui cette double réalité. Si Baxandall s'appuie sur l'exemple particulier de la peinture, cette complexité intentionnelle vaut autant pour d'autres formes de pratiques artistiques.

Certaines théories marquantes de la créativité évoquent sensiblement cette même idée de flux intentionnel : que l'on songe au contrôle critique (*critical control*) chez Vincent Tomas (1958, 3), au processus d'autorévision (*self-correcting process*) chez Monroe Beardsley (1965, 297) ou encore au contrôle plastique chez Larry Briskman (1980). Ces théories mettent toutes plus ou moins en évidence le caractère autocritique des processus créatifs et tentent d'en identifier les éléments déterminants. Elles visent ainsi à expliquer, chacune à leur manière, le type de maîtrise rationnelle relative à la créativité artistique. Nous verrons brièvement ce qu'il en est dans la prochaine section.

Approches propulsive et finaliste

Une des idées souvent admises au sujet de la créativité artistique est sans doute celle qui vise à la concevoir en termes de résolution de problèmes. Si cette conception ne trouve pas toujours grâce aux yeux de certains, elle contribue certainement de manière significative à la réflexion sur la complexité rationnelle à la source des actions artistiques.

Dans *On the Creation of Art*, Monroe Beardsley (1965) reproche déjà à ce genre de conception de ne pouvoir suffisamment expliquer et englober la diversité des processus des pratiques artistiques. L'auteur critique, à juste titre, l'usage même du terme de *problème à résoudre*, jugé inadéquat. De manière générale, Beardsley conteste le fait que l'on conçoive la créativité artistique en termes de *fin* et de *moyen*.

Des deux conceptions dominantes de la créativité, les théories *propulsive* et *finaliste*, Beardsley dégage deux types d'usage du terme en question : le *problem-finding* et de *problem-solving*. L'un concerne la mise en forme d'impulsions sans visées déterminées, l'autre, la réalisation de visées déterminées.

D'une part, l'activité *propulsive* est qualifiée de la sorte en tant qu'elle est entièrement gouvernée par une sorte d'intuition initiale ou d'« inspiration germinale » (Osborne 1988, 273). On dit aussi que, par une telle approche, l'artiste *cherche à formuler un problème (problem-finding)*, c'est-à-dire qu'il tente de mettre en forme ce qui, initialement, n'est que de l'ordre de l'intuition. En cela, il met à contribution les moyens esthétiques (artistiques) en vue d'une fin qu'il ne connaît pas encore mais qu'il pressent (*les moyens contrôlant la fin*). C'est pour cette raison que l'approche propulsive est également perçue comme *une suite de problèmes à résoudre*, où la fin se construit essentiellement à travers l'expérience même de l'activité créatrice, et moins à partir d'une idée préconçue.

La théorie de l'expression de R.G. Collingwood (1958), notamment, correspond en tous points à ce type de processus dit *propulsif (créer, c'est donner forme à une émotion ou à une sensation indicible)*. L'artiste ressent une émotion qu'il ne sait nommer, mais qui l'habite tout au long de la création : il est motivé par cette émotion, indicible et sans représentation formelle, à laquelle il tente de donner forme. Sans plan préétabli, il trouve pour ainsi dire le problème à résoudre en cours de route. Ce n'est qu'en créant qu'il trouve progressivement la forme propre à incarner et à exprimer l'émotion initiale, porteuse de l'activité créatrice. C'est de cette façon que le processus de création *propulsif* contribue à trouver le problème formel à partir duquel s'incarnera le mieux le sentiment initial. En trouvant progressivement la forme concrète, et adéquatement exprimée, de son émotion première, l'artiste rend ainsi tangible et sensible ce qui est initialement sans forme. N'étant guidée par aucune forme préconçue de l'émotion initiale, l'artiste se rend disponible et ouvert aux diverses propositions qui s'offrent à lui au cours de l'expérience de la création.

D'autre part, comme sa dénomination l'indique, l'approche *finaliste* se dit du processus gouverné par une fin, un but clairement entrevu ou vaguement pressenti, que l'artiste tente d'incarner au plus près de sa vision initiale. On dit de l'approche finaliste qu'elle est un *problème à résoudre (problem-solving)*, en ce sens que l'artiste tente de résoudre formellement l'incarnation d'une idée, voire d'une intuition, précise. On dit également agir en accord avec l'approche finaliste lorsque *la fin contrôle les moyens*. Cela se traduit par l'incarnation d'une idée initiale (complète ou partielle, conceptuelle ou formelle) dans un problème formel préétabli. Entretenant un rôle analogue à celui de *l'inspiration germinale* conceptuellement ineffable de l'approche propulsive, l'idée artistique initiale, et planifiée, devient à la fois le déclencheur et le moteur de l'activité créatrice, le but à atteindre. Le processus de création est alors tout entier assujéti à la résolution plastique de cette intention première. La tâche de l'artiste consiste à trouver les moyens qui rendent le plus adéquatement possible la forme initiale de cette idée, en d'autres termes, la fin entrevue de l'œuvre.

Mais Monroe Beardsley ne voit pas d'un bon œil une telle distinction entre approches finaliste et propulsive puisqu'elle revient, à son avis, à considérer comme divergentes des approches apparemment complémentaires, donc possiblement concomitantes dans les processus de création artistique². Ainsi dissociées et cloisonnées, ces approches s'avèrent plutôt inadéquates, en tant qu'explications éclairantes des conduites créatrices. D'un côté, la théorie finaliste semble mettre beaucoup trop l'accent sur l'idée de détermination intentionnelle, au détriment de l'aspect contingent des actions créatives, alors que la théorie propulsive, à l'opposé, insiste surtout sur l'indétermination intentionnelle de la créativité. Considérées

² À propos des théories finaliste et propulsive, Beardsley dit « No doubt the two theories run into each other in the minds of some philosophers, and perhaps we need not strain to keep them wholly distinct. But even if there are not two theories, there are at least two errors — and this is what I am most concerned to note (Beardsley 1965, 294) ». Néanmoins — et bien que Beardsley se garde de le dire explicitement —, les arguments qu'il avance dans *On the Creation of Art* laissent à penser que l'auteur adopte naturellement la perspective « anti-intentionnaliste » de l'approche propulsive de la création. S'il semble en faveur à la théorie propulsive, Beardsley rejette cependant la théorie de l'expression de Collingwood, en raison de l'adéquation beaucoup trop incertaine entre l'émotion initialement ressentie et l'émotion artistiquement exprimée.

conjointement, elles laissent entrevoir, au contraire, un spectre autrement plus large de processus envisageables, ce que Haig Khatchadourian (1977) s'attache justement à montrer, en considérant les types d'approches possibles, dérivées des pôles artificiellement constitués des modèles propulsifs et finalistes³.

Mais en comparant leurs particularités, on constate que les approches finaliste et propulsive ne sont plus aussi distinctes qu'elles n'y paraissent. Elles semblent même se recouper sur certains points. Toutes deux admettent l'idée d'une construction progressive, et en partie indéterminée, de la visée intentionnelle. D'une part, si la théorie finaliste suppose un travail à partir d'une visée déterminée, elle admet aussi que les moyens de concrétisation de cette visée sont en partie indéterminés. Bien que l'intention vienne prescrire ses propres modes de production, ceux-ci restent tout de même à être précisés et éprouvés dans l'expérience artistique. D'autre part, la théorie propulsive, qui suppose la production sans visée déterminée, repose quand même sur la poussée d'une impulsion première, sorte de catalyseur de l'activité créatrice. Cela revient à dire que même si l'impulsion ne trouve pas de forme immédiate dans la

³ Khatchadourian dégage près de six types d'approches (non exclusives et exhaustives) de la création. D'abord, aux deux pôles extrêmes se situent les approches dites finalistes et non finalistes. De part et d'autre, on retrouve donc :

1) les œuvres créées sans préconception ni intention. Forme pure de création sans finalité, approche non finaliste.

2) les œuvres créées selon une préconception (plan défini) et à partir d'une intention spécifique (réelle ou projetée). Approche finaliste.

Entre ces deux pôles, Khatchadourian présente quatre autres degrés intermédiaires d'approches créatives :

3) les œuvres qui combinent les deux approches sans qu'elles relèvent pour autant de l'une ou l'autre spécifiquement : 1) et 2), mais ni 1) ni 2) spécifiquement.

4) les œuvres qui présentent un problème à résoudre, problème interne. Trouver les moyens pour résoudre le problème. Peut être entendu comme problème qualitatif (problème technique, formel ou relatif aux qualités régionales de l'œuvre comme la touche, les effets picturaux, etc.). Selon Khatchadourian, la prétention universelle de cette affirmation est contestable, elle demeure possible mais n'est pas généralisable à tous les cas. L'approche qualitative de David Ecker s'inscrit dans cette catégorie (voir section *Processus de création comme problème à résoudre*, dans ce chapitre).

Enfin, il y a 5) les œuvres d'interprétation (adaptation, interprétation). L'artiste crée à partir d'une œuvre existante; et 6) les œuvres qui combinent divers éléments issus de la tradition (conventions).

Ce faisant, Khatchadourian démontre les limites inhérentes aux modèles propulsifs et finalistes, considérés isolément.

conscience de l'artiste, elle ne consiste pas moins en une forme de visée artistique, soit une forme de projection intentionnelle. L'approche propulsive est ainsi en partie finaliste dans la résolution qui pousse l'artiste à concrétiser une impulsion *précise* (et préalablement identifiée) qui l'habite. À son tour, l'approche finaliste, parce qu'elle ne peut pleinement prédéterminer l'ensemble de ses actions futures ou des moyens qu'elle met en œuvre, est en partie propulsive dans le parcours incertain qui mène de l'intention à l'œuvre achevée.

Du coup, l'opposition finaliste/propulsive semble beaucoup moins affirmée. S'il faut absolument voir une distinction entre ces deux approches, au demeurant fort similaires, sans doute faudrait-il la faire reposer sur la nature même de la visée qui se trouve à leur source (intuitivement ressentie, pour l'une, rationnellement entrevue, pour l'autre) et moins sur le type d'approche particulière que l'une et l'autre viendraient mettre en valeur. Les théories finaliste et propulsive visent une finalité, parce qu'elles visent à exprimer quelque chose qui est de l'ordre de l'intuition, de la représentation ou de la conceptualisation; elles sont aussi, d'une certaine façon, propulsives dans leur approche, parce que leurs moyens de réalisation sont en partie donnés dans l'expérience de réalisation (conceptuellement ou matériellement). Toutes deux supposent ainsi l'idée d'une construction progressive de la forme et de la signification de l'œuvre.

Si les approches propulsive (*problem-finding*) et finaliste (*problem-solving*) se présentent comme les deux versants d'une même approche, peut-être y a-t-il lieu de les considérer sous l'angle d'un modèle théorique unique : celui de problème à résoudre.

Dans la prochaine section, nous aborderons deux variantes de ce modèle théorique de problème à résoudre, pour nous concentrer plus spécialement sur celui que propose Larry Briskman. Ce passage par le modèle briskmanien nous fournira l'occasion de dégager certains traits caractéristiques de ce que l'auteur nomme le *contrôle plastique*, sorte de maîtrise aveugle que nous associons à l'idée de complexité intentionnelle. L'examen du concept de contrôle plastique devrait nous

permettre, dans le prochain chapitre, d'esquisser les grandes lignes d'un modèle intentionnel de la créativité.

Processus de création comme problème à résoudre

Parmi les modèles de la veine « problème à résoudre », deux s'imposent plus spécialement : les problèmes à résoudre *qualitatif* et *artistique*. Bien qu'ils semblent se rapporter logiquement et prioritairement à l'approche finaliste, ces modèles dépassent néanmoins, dans leur formulation particulière, la simple dimension de détermination intentionnelle, puisqu'ils tentent d'élucider, jusqu'à un certain point, la question de la complexité du flux intentionnel des actions créatives. Ils conçoivent également, de manière implicite, comme conjointement actives les dimensions dites finalistes et propulsives de la créativité. Ce faisant, ils rendent compte à la fois de la flexibilité et du pouvoir contraignant des actions intentionnelles complexes apparentées aux processus créatifs.

D'une part, avec son modèle de problème à résoudre de type *qualitatif*, David Ecker (1963) conçoit le travail de la créativité comme optimisation des qualités dites « émergentes » de l'œuvre. Celui-ci soutient, en s'inspirant du concept de pensée qualitative de John Dewey, que la « raison » artistique dépend d'une attention portée aux qualités subjectivement perçues de l'œuvre. Dans le prolongement de Dewey, Ecker pense ainsi que les artistes travaillent moins à partir d'idées que de qualités, qu'ils pensent d'abord en termes de qualités et de relations de qualités en vue de résoudre un problème d'ordre qualitatif. Cela revient à dire que la pensée qualitative artistique formule d'emblée les problèmes et les objets artistiques dans les termes propres à un médium artistique donné, que la tâche de l'artiste consiste à mettre en valeur les propriétés esthétiques ou artistiques de l'objet créé. Les problèmes qualitatifs relèvent donc d'une attention toute particulière aux éléments qualitatifs en présence, et leur résolution passe par l'optimisation de la qualité potentielle des diverses composantes de l'œuvre — ce que Monroe Beardsley (1965, 295) nomme les qualités régionales.

Selon Ecker, les qualités émergentes sont déterminantes lorsqu'elles laissent deviner les qualités ou traits futurs de l'œuvre, lorsqu'elles orientent et conditionnent de manière décisive les choix ultérieurs l'artiste, conférant ainsi à l'activité créatrice son pouvoir contraignant.

Si Ecker n'est pas des plus explicites sur la signification exacte à donner à ce terme de qualités émergentes, tout porte à croire qu'il les entende d'abord au sens de qualités esthétiques et apparentes de l'œuvre (bien qu'elles puissent aussi être comprises, au sens plus large, comme tous types de propriétés que vient à posséder l'œuvre : narratives, expressives, structurales, etc.)⁴. Chose certaine, Ecker conçoit la résolution de problème qualitatif comme une forme d'organisation interne de l'œuvre qui passe par un travail d'ordre formel et esthétique.

C'est aussi pour cette raison qu'Ecker considère l'identification et la formulation du problème à résoudre qualitatif comme essentiellement intrinsèques à l'œuvre : c'est le travail d'organisation interne de l'œuvre qui vient dicter à l'artiste le ou les problèmes à résoudre⁵.

On doit, d'autre part, la variante artistique du problème à résoudre à Larry Briskman (1980), pour qui l'activité créative passe essentiellement par la résolution de problématiques artistiques liées à certaines lacunes de la tradition artistique. Si Briskman avance cette idée de résolution de problème artistique, c'est avant tout pour expliquer la production d'œuvres dites originales ou radicalement nouvelles, qu'il

⁴ Le modèle d'Ecker demeure sans doute acceptable si la résolution de problème d'ordre qualitatif concerne l'ensemble des propriétés de l'œuvre, et non les simples qualités esthétiques. Cela évite alors à la théorie d'Ecker d'être confinée à une vision strictement formaliste de l'art. Un autre point qui nous paraît intéressant est celui qui renvoie à l'identification interne du problème, point qui vise moins le caractère autosuffisant de l'œuvre que la constitution ou la production interne du problème en question. Cette idée rejoint celle que nous mettrons plus loin en évidence, à savoir que les contraintes régulant les processus artistiques découlent, en partie, de la nature particulière du projet artistique.

⁵ Monroe Beardsley, qui doute qu'un tel travail d'optimisation des qualités émergentes puisse être adéquatement assimilé à une résolution de problème, le voit davantage comme un travail sur les qualités *régionales* (particularités esthétiques et expressives) de l'œuvre. Si Beardsley partage avec Ecker l'idée selon laquelle l'activité créatrice consiste en une sorte de processus d'autorévision, il demeure toutefois sceptique quant à la formalisation de tels processus.

qualifie de produits *transcendants* (1980, 97)⁶. Briskman les nomme ainsi en raison de leur capacité à étendre ou à remettre en question, de manière durable, les limites du cadre de la tradition artistique. La résolution de problème dont parle Briskman ne s'applique donc pas à n'importe quelle forme de problème. Elle doit voir à résoudre un problème artistiquement *pertinent*, qui permet, à terme, de revoir certaines conventions artistiques ou d'instaurer, de manière significative, de nouveaux modes de production de l'art. Aussi, le modèle de Briskman repose essentiellement sur l'idée de progrès artistique et concerne avant tout les cas bien particuliers d'œuvres d'art innovantes.

Chez Briskman, le choix de la problématique artistique, donc de l'intention artistique, dépend en grande partie de critères externes, étroitement liés à l'impératif de remise en question de la tradition artistique. Contrairement à Ecker, qui assimile surtout la création à l'organisation interne de l'œuvre, Briskman la considère avant tout comme l'inscription particulière d'une œuvre dans le contexte environnant de l'art.

⁶ Les œuvres radicalement nouvelles, ou « objets transcendants », sont nommées ainsi en raison de leur capacité à étendre ou à transgresser le cadre de la tradition artistique, à instaurer de nouveaux cadres de fonctionnement pour l'art. Selon Briskman, elles répondent à quatre conditions précises : 1) elles doivent être nouvelles par rapport à leur domaine d'appartenance (l'arrière-plan artistique) ; 2) leur nouveauté doit résoudre un problème propre à ce domaine (étendre les limites du cadre traditionnel) ; et ceci, de manière à 3) entrer en conflit avec cet arrière-plan (le remettre partiellement ou substantiellement en question) ; enfin, 4) la nouveauté ainsi constituée doit être évaluée favorablement (elle doit avoir une portée épistémologique positive). Si l'expression de cette nouveauté demeure en partie assujettie à certaines conventions en vigueur, elle se donne néanmoins comme but de les dépasser. Briskman ne fournit pas d'exemples précis d'objets transcendants, mais on pourrait facilement mettre dans cette catégorie les toiles de la période cubiste de Picasso, les œuvres dodécaphoniques de Schoenberg, ou encore les pièces de Beckett, bref, toutes ces œuvres qui, chacune à leur façon, créent une rupture sans précédent avec les manières de faire qui les précèdent. La nouveauté radicale des objets transcendants dont parle Briskman est clairement de type révolutionnaire : elle consiste non seulement à bousculer les conventions du moment, mais à transformer substantiellement et durablement le monde de l'art en renouvelant les modalités de son expression.

Contrôle plastique

Mais qu'a de si particulier ce modèle, et qu'entend plus exactement Briskman par « problème à résoudre »? La spécificité du modèle briskmanien vient surtout du fait qu'il permet de rendre compte de la grande *malléabilité* ou *plasticité* supposée des processus de création artistique. Briskman fait de ce type de problème à résoudre le moteur de ce qu'il nomme, à la suite de Karl Popper (Briskman 1980, 106, note 34), le *contrôle plastique*⁷, sorte de maîtrise à la fois souple et contraignante.

Briskman remet d'abord en question la rigidité, couramment admise, du rapport problème/solution. L'auteur souligne que le concept de problème à résoudre est généralement perçu, à tort, comme une sorte de cadre statique, rigide et fermé. Plutôt que de s'en tenir au rapport plutôt conventionnel du problème (rigide)/solution (malléable), Briskman fait valoir, de préférence, le rapport de réciprocité inhérent à la relation problème (malléable)/solution (malléable). Le problème, dit l'auteur, s'adapte aux solutions provisoires auxquelles le confronte l'œuvre en cours. Autrement dit, le problème, tout comme l'œuvre en cours, en vient à se modifier, par une sorte d'influence réciproque, idée qui implique celle d'une adaptation progressive de la solution *et* du problème. La résolution d'un tel type de problème suppose donc une grande latitude ou plasticité dans le processus décisionnel.

Mais Briskman associe également à cette malléabilité une sorte de pouvoir contraignant, lequel découle de la série de choix de plus en plus discriminants que fait l'artiste parmi les options (solutions provisoires) envisageables. Contrairement aux conditions prédéterminées des problèmes logiques ou mathématiques, le problème artistique s'ajuste en cours de route, en réponse au produit provisoire de l'œuvre, en

⁷ Pour Briskman, cette idée du contrôle plastique du problème à résoudre suit celle d'une sorte d'*évolution aléatoire mais sélective* des motivations artistiques. *Aléatoire*, parce que capable d'opérer des combinaisons sans plan déterminé (*randomness*); *sélective*, parce que capable faire des choix pertinents (*appropriateness*). L'auteur emprunte à Donald Campbell (1960, 380-400) — qui l'emprunte lui-même à Darwin — cette double idée de *variation aveugle* (aptitude à générer des solutions de manière aléatoire) et de *réention sélective* (capacité de ne retenir que les solutions pertinentes et potentiellement fécondes).

vue de favoriser l'émergence de solutions nouvelles et riches de possibilités. Ces solutions provisoires s'adaptent, à leur tour, au problème ainsi reconsidéré, reformulé (approche proprement impensable, selon Briskman, dans la résolution d'un problème mathématique où les conditions du problème demeurent parfaitement inchangées).

C'est en vertu de cette malléabilité que Briskman qualifie le problème artistique de *plastique*. Ce type de démarche dialogique consiste en ces allers-retours entre le problème et une suite de solutions plus ou moins provisoires. De par sa malléabilité inhérente, cette approche rappelle l'idée de flux intentionnel, où idéation et production s'influencent réciproquement.

Pour Briskman, créer c'est donc avoir en quelque sorte la capacité de venir briser la rigidité parfois invalidante du cadre rationnel qui délimite le champ d'action des activités créatives, en en modifiant, selon les circonstances, les règles à suivre. C'est aussi en vertu du défi que représente l'éventuelle modification d'un tel cadre — lequel exige de penser contre ou au-delà de lui — que Briskman associe complexité décisionnelle et résolution du problème.

Bien que le modèle de problème à résoudre soit en lui-même contestable — nous exposerons, dans le prochain chapitre, les raisons qui nous poussent à le discréditer comme modèle viable —, l'idée de contrôle plastique paraît quant à elle des plus intéressantes. Si la formulation qu'en fait Briskman n'est pas entièrement convaincante, elle laisse cependant deviner, à la faveur d'une refonte adéquate, l'articulation d'un modèle théorique plus satisfaisant au sujet de la créativité artistique et de son rapport à la complexité des actions intentionnelles. Afin de rendre plus évidentes les qualités de ce concept de contrôle plastique, nous verrons à en dégager les principales caractéristiques.

Caractéristiques du contrôle plastique

Le concept du contrôle plastique présente trois caractéristiques, plus ou moins imbriquées, soit a) la *nature relationnelle* qui rend possible une telle plasticité des actions; b) l'aspect *dialogique* d'un tel type d'opération; de même que c) son *caractère intrinsèquement contraignant*.

Le concept de contrôle plastique met en lumière la *nature relationnelle de l'activité créatrice*, soit la corrélation *sujet, œuvre et problème à résoudre*. La flexibilité intentionnelle que suppose un tel type de maîtrise aveugle tiendrait d'abord du rapport dynamique et variable qui existe entre ces trois principaux pôles. Cela se traduit en gros par le rapport critique dans lequel s'engage le sujet, en vue de répondre à la fois aux solutions provisoires que lui propose l'œuvre en cours et aux exigences qu'impose le problème à résoudre. L'influence réciproque du problème et des solutions provisoires se trouve ainsi causée et médiatisée par la réponse critique de l'artiste. Souligner cette relation d'interdépendance des différents pôles, c'est aussi mettre en valeur leur articulation particulière, laquelle assure à l'activité créatrice plasticité et complexité, soit son aspect « organique ».

Ce lien tripartite sujet/œuvre/problème à résoudre vient se resserrer et se consolider au fil du processus. Il se construit progressivement par satisfactions, résolutions ou confrontations successives des pôles qu'il vient ainsi unir. Le resserrement de ce lien s'effectue par une sorte de limitation graduelle des options viables, au fur et à mesure que les solutions envisagées commandent de répondre simultanément aux différentes exigences des pôles en présence. L'activité intentionnelle de l'artiste s'en trouve ainsi complexifiée, du fait qu'elle vise à satisfaire à la fois les intentions artistiques, les solutions provisoires suggérées par l'œuvre en cours, de même que les exigences posées par le problème à résoudre. Ce rapport complexe en est donc un de réciprocité, au sens où problème à résoudre et solutions provisoires travaillent de concert, s'influencent mutuellement par la relation critique qui à la fois les unit et les oppose.

La grande « plasticité intentionnelle » que permet une telle réciprocity problème/solutions provisoires confère à l'activité créatrice sa nature *dialectique*. Une telle conduite dialectique se construit par une suite d'allers-retours critiques, ou encore par une suite d'actions-réactions où les états successifs de l'œuvre en chantier sont revus par le filtre de l'intention initiale et du problème à résoudre. Ce type d'aller-retour fertile mène à terme à la conversion partielle ou globale des parties en présence, conversion qui se manifeste de manières diverses : reconsidération du projet artistique par l'artiste, transformation relative de l'œuvre, révision du problème à résoudre. C'est l'expérience de ce dialogue, intériorisé (théorétique⁸) ou extériorisé (matériel), qui vient en quelque sorte donner foi au projet artistique.

L'aspect dialogique de l'activité créatrice comporte aussi un caractère contraignant puisqu'il vient remplir la double fonction d'*évaluation* et de *filtration* en restreignant de manière de plus en plus déterminante les options envisageables s'offrant à lui.

Ces trois caractéristiques (aspects relationnel, dialogique et contraignant), dégagées du concept de problème à résoudre, ont partie liée les unes avec les autres, puisque la fonction contraignante dépend directement de la configuration particulière et variable des facteurs en présence (artiste, œuvre et problème à résoudre) de même que du rapport dialectique dynamique qui les articule.

Remarques au sujet du contrôle plastique

Des particularités du contrôle plastique, on peut retenir deux points importants, l'un portant sur les *modalités de sa constitution*, l'autre, sur le *déploiement effectif de son pouvoir*.

En premier lieu, on remarquera que l'impact et la dynamique du contrôle plastique reposent autant sur ce que l'on pourrait appeler la détermination initiale de l'artiste que sur la réponse de ce dernier aux qualités émergentes de l'œuvre. Cela revient à

⁸ C'est ainsi que Benedetto Croce qualifie ce genre de processus mental, selon lui, plus intuitif que conceptuel (1991, 141).

dire que les caractéristiques du contrôle — soit sa malléabilité et son pouvoir contraignant — ne se précisent réellement qu’au moment de la confrontation réitérée d’une intention artistique avec les états successifs de sa manifestation matérielle. En conséquence, la plasticité du contrôle ne devient opérante qu’au moment où volonté et intention préliminaires se plient aux contingences de l’expérience de production. C’est par cette expérience que l’artiste peut alors véritablement éprouver les prétentions à la source de son projet artistique et les limites de sa maîtrise. Le contrôle plastique ne relève donc pas d’une action dont le foyer serait uniquement intériorisé (émergeant de la seule volonté) mais également extériorisé (en réponse aux stimulations extérieures), opération à la fois active et réactive, autant productive que critique.

En second lieu, en vertu de la détermination significative des qualités émergentes de l’œuvre sur la conduite créative, on peut dire que le contrôle plastique est un pouvoir qui se donne graduellement — à mesure que se précise la nature du projet artistique. Cela donne à penser que les conditions ou contraintes effectives de réalisation de l’intention artistique se donnent, elles aussi, progressivement, au moment même de l’expérience de production. Cela vient en partie miner l’idée selon laquelle il peut y avoir pleine identification ou planification précise des contraintes, compte tenu de la réalité plutôt contingente de l’expérience même de matérialisation des intentions artistiques⁹. Cette construction graduelle de la dynamique du contrôle plastique laisse à penser qu’il y a constitution concomitante de ce pouvoir contraignant et de l’intention artistique matériellement éprouvée par l’expérience créative.

S’il y avait à identifier une sorte de foyer de résistance du contrôle plastique, celui-ci consisterait sans doute en cet ensemble de délibérations intentionnelles complexes, basées principalement sur la part d’incertitude avec laquelle doit transiger l’artiste. Cette résistance ou indécision intentionnelle advient lorsque l’artiste doit, par

⁹ Nous pensons ici à Jon Elster (2000) et à son concept de « *precommitment* », sorte d’engagement préalable envers un ensemble de contraintes. Nous reviendrons brièvement sur cette idée (voir chapitre 3, p. 63 sqq.).

exemple, composer avec certaines variables indéterminées de l'œuvre à faire, ou opérer quelques choix, décisifs mais difficiles, entre plusieurs options valables.

Les remarques que nous venons de faire visent à traduire, en termes plus ou moins intentionnalistes, ce qu'évoque pour nous le concept de contrôle plastique. La raison pour laquelle nous cherchons à nous défaire du problème à résoudre repose simplement sur le fait que nous pensons qu'un tel concept s'avère superflu. Ce que Briskman nomme le problème à résoudre ne semble en fait qu'une dénomination un peu commode, mais sans aucun doute erronée, pour parler de complexité intentionnelle. Alors que Briskman fait reposer la discontinuité des actions intentionnelles des processus de création sur la difficile résolution de problèmes, nous soutenons, pour notre part, qu'elle dépend, de manière plus générale et plausible, de la part d'indétermination qu'implique l'expérience de matérialisation des intentions artistiques.

En tenant compte du fait que les conditions de réalisation évoluent au cours de l'expérience de l'activité créative, à la fois en réponse aux états successifs de l'œuvre en cours de réalisation (ses qualités émergentes) et en rapport au resserrement des solutions viables, envisageables par l'artiste, il semble raisonnable d'admettre que la dynamique du contrôle plastique dépend bel et bien de l'expérience de matérialisation de l'intention artistique, étant aussi entendu qu'elle génère par là ses propres contraintes. Il semble ainsi tout à fait acceptable de dire que la plasticité d'un tel contrôle plastique dépend moins de la résolution d'un problème qui, de par sa complexité, viendrait contraindre les choix disponibles, qu'elle découle du dialogue critique qu'amorce l'artiste avec ses propres intentions. En d'autres termes, c'est cette confrontation décisive du projet artistique avec ses propres implications naturelles (projetées ou réalisées) qui détermine la dynamique de sa réalisation. Une telle proposition provisoire nous apparaît déjà plus naturellement acceptable et plus en accord avec l'idée que l'on peut se faire de l'activité créative que celle que nous propose Briskman.

Ce détour un peu particulier par le problème à résoudre nous semblait nécessaire, dans la mesure où il nous a permis à la fois d'aborder le concept significatif de contrôle plastique et de prendre connaissance des fondements discutables que lui donne Briskman. Cela devrait nous conduire, dans les prochaines pages, à poser les bases d'une explication rationnelle des processus liés à la production de création artistiques. Mais avant d'en venir au cœur de cette proposition, nous devons exposer un peu plus explicitement les raisons qui nous conduisent à rejeter le concept de problème à résoudre comme base pertinente du contrôle plastique, donc comme fondement de l'activité créatrice.

CHAPITRE 3

MISE À L'ÉPREUVE D'INTENTIONS ARTISTIQUES

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur la question de la complexité intentionnelle propre aux processus de création artistique. À cette fin, nous nous inspirerons librement du concept fécond de contrôle plastique proposé par Larry Briskman, en vue d'esquisser une explication rationnelle des processus de création artistique, à savoir celle de mise à l'épreuve d'intentions artistiques. Nous ferons d'abord valoir que la dynamique particulière et la complexité intentionnelle que suppose le contrôle plastique reposent essentiellement sur un travail effectué à partir d'un ensemble de contraintes que l'intention artistique vient, elle-même, générer « naturellement ». Nous soutiendrons ainsi l'idée que l'artiste découvre les moyens propres à la réalisation de l'intention artistique, non pas dans la formulation d'un problème à résoudre, comme le suggère Briskman, ou encore dans l'identification préalable d'un ensemble de critères spécifiques, comme l'avance Jon Elster, mais bien à travers l'expérience même de mise à l'épreuve de cette intention artistique. Enfin, nous tâcherons de décrire brièvement quelques-uns des éléments compris dans ce concept de mise à l'épreuve.

Un concept problématique

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'idée de contrôle plastique de Larry Briskman suppose d'abord que la création artistique ait à voir avec la résolution d'un problème donné. Cette résolution se fait à la faveur de l'influence et de la révision réciproques dudit problème et des solutions provisoires envisagées. Dans cette optique, Briskman conçoit le problème à résoudre davantage comme un cadre flexible, relativement révisable, que comme une sorte de carcan aux règles immuables. C'est ainsi que le contrôle plastique assure une double fonction d'évaluation et de *filtration* : c'est-à-dire que par une suite d'estimations successives, il vient réduire les options possibles, pour ne retenir que les plus viables. Ce sont ces mêmes options provisoires qui viennent en quelque sorte baliser le parcours à suivre et permettent de réviser, lorsque nécessaire, les conditions du problème à résoudre.

Mais si le concept de contrôle plastique est digne d'intérêt, l'idée sous-jacente de problème à résoudre demeure toutefois problématique. D'une part, parce qu'elle repose essentiellement sur la reconnaissance d'un problème artistique précis dont l'artiste n'a pas nécessairement conscience, voire auquel il n'est pas tenu d'adhérer (ce que nous appelons le problème de l'identification¹); d'autre part, parce qu'une telle conception de la créativité ne saurait être applicable à l'ensemble des pratiques artistiques (problème de la généralisation).

À notre sens, le processus de création, ou contrôle plastique, relève moins de la résolution d'un problème, comme l'entend Briskman, que de la mise à l'épreuve d'intentions artistiques, cette mise à l'épreuve étant comprise comme l'expérience de leur matérialisation ou conceptualisation. Nous croyons en outre que les

¹ Ce que nous nommons le problème de l'identification a trait à cette adéquation artificielle que fait Briskman entre intention de créer et identification/résolution des lacunes de la tradition artistique. Cette condition de l'identification, qui contraint en outre l'artiste à se positionner dans un contexte artistique dont il n'a peut-être que vaguement conscience au moment de la production, est à notre avis bien excessive. C'est pourquoi il nous semble plus adéquat, lorsqu'il est question de production artistique, de faire passer l'expression d'intentions artistiques avant une quelconque volonté de remise en cause de la tradition artistique.

caractéristiques du contrôle plastique — *malléabilité* et *aspect contraignant*² —, sont certainement explicables autrement que par le concept réducteur de problème à résoudre. Le caractère particulier du contrôle plastique semble dépendre plutôt d'un travail avec un ensemble de contraintes, contraintes que nous qualifions d'*implicites* puisque naturellement liées à l'intention artistique ainsi qu'au contexte particulier de sa mise à l'épreuve.

Objections au problème à résoudre

Les deux arguments principaux que nous opposons à l'idée de problème à résoudre — les arguments de l'*identification* et de la *généralisation* — renvoient à deux problèmes précis. Le premier remet en cause l'idée d'identification consciente et préalable des enjeux artistiques que suppose la résolution d'un problème artistique, ou, du moins, met en doute que cette identification soit aussi essentielle que le soutient Briskman dans le choix et la formulation du projet artistique. Par cet argument, nous faisons valoir la préséance de l'intention artistique³ sur l'identification à proprement dit d'une *problématique* artistique. Nous montrons par là que la volonté de remettre en cause la tradition artistique n'est pas la motivation commune à tous les créateurs, puisque le désir de faire de l'art ne se double pas obligatoirement d'un *vouloir-innover*. Le deuxième argument vise simplement à souligner le fait que le concept de problème à résoudre ne peut être généralisable à l'ensemble des processus créatifs, et qu'il ne peut donc servir ni d'explication satisfaisante au caractère inhérent du contrôle plastique, ni de modèle convaincant pour rendre compte de la multiplicité des processus de création artistique.

² *Malléabilité intellectuelle* et *aspect contraignant* renvoient respectivement aux concepts de *variation aveugle* (aptitude à générer des solutions de manière aléatoire) et de *réention sélective* (capacité de ne retenir que les solutions pertinentes et potentiellement fécondes) soutenus par Briskman (voir chapitre 2, p. 49, note 7).

³ Par intention artistique, nous entendons une visée artistique prise à la fois au sens le plus large et diffus (son *vouloir-dire* artistique, soit la conscience ou la prétention de faire de l'art) et au sens le plus restreint, la stratégie intentionnelle sur laquelle repose le projet artistique particulier. Nous reviendrons plus loin sur ces notions (voir p. 68 sqq).

D'une part, la résolution d'un problème artistique suppose évidemment qu'il y ait au départ identification consciente, voire volontaire, d'une difficulté à surmonter (d'ordre formel, expressif, conceptuel, etc.). Cette identification — qui se double par ailleurs de la délimitation plus ou moins déterminée d'un cadre de travail et des enjeux qu'implique le problème en question — exige aussi que l'artiste s'intéresse suffisamment à un problème spécifique, qu'il se saisisse d'une question à laquelle il souhaite répondre, avant de s'engager dans la conduite de sa résolution.

Or, il n'y a de problématique artistique que dans la mesure où elle est assujettie à une intention artistique préalablement constituée, c'est-à-dire sciemment intégrée au projet artistique. Si Briskman laisse entendre que cette prise de conscience préside à, et précède, la constitution même du discours artistique — tout en admettant à la fois que le problème à résoudre puisse se transformer en cours de route —, nous soutenons, à l'opposé, que la pleine identification du problème à résoudre en question dépend d'abord de celle, primordiale, de l'intention artistique. Cela devient encore plus probant lorsqu'on considère les cas particuliers, mais néanmoins fréquents, d'intentions artistiques tardivement constituées dans l'expérience de création. En d'autres termes, la problématique artistique n'est valide que si elle se rapporte d'abord à une intention artistique ou si elle est dûment exprimée comme telle⁴.

Par exemple, lorsque, avec *2001, l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick affirme avoir voulu réaliser un des films de science-fiction les plus accomplis sur le plan

⁴ La problématique artistique fait consciemment partie de la stratégie artistique, sinon elle n'est que la résolution accidentelle, non consciente, d'une problématique qui demeure étrangère aux intentions artistiques de l'artiste. Il faut donc se garder de confondre *volonté de transgression* et *transgression involontaire* des règles. À notre avis, la théorie de Briskman n'a de sens que si cette volonté de transgression — plutôt facultative, selon nous — s'intègre intentionnellement au projet artistique. D'autant plus que, s'il doit résoudre un problème artistique pertinent, l'artiste doit être à même de juger de son importance, donc doit en avoir conscience, c'est-à-dire le considérer en tant qu'élément *indispensable* à l'expression de ses intentions artistiques. Pour des artistes comme Malevitch, Duchamp et Beuys qui, par le truchement de leurs œuvres et de leurs écrits, expriment assez clairement à la fois leurs ambitions révolutionnaires et certaines de leurs obsessions profondes, le désir de transgression est parfaitement intégré au discours artistique, alors que pour d'autres, comme Bonnard, Dufy et Bacon, pour qui la création artistique passe d'abord par l'expression d'idées personnelles et singulières, cette transgression, lorsqu'elle est présente, repose sans doute moins sur la résolution d'un problème artistique que sur la force singulière de la proposition artistique en tant que telle.

artistique et technique de l'histoire du cinéma, le réalisateur expose là un problème artistique qui ancre de manière évidente son dessein artistique dans une évolution de la cinématographie et exprime de fait un *vouloir-innover*. À l'opposé, *Les Casseurs de pierres* de Gustave Courbet — tableau qualifié un peu abusivement par Proudhon de peinture « socialiste » —, fut d'abord, de l'aveu du peintre, l'occasion de rendre la vision de cette scène particulière avant d'être le produit d'un programme « réaliste », qui lui restait par ailleurs à définir. En ce sens, l'artiste répondait bien plus à la singularité d'une vision artistique qu'à l'impératif d'un *vouloir-innover*.

D'autre part, en ce qui a trait au type de problème à résoudre dont parle Briskman, on peut douter qu'il soit aussi révisable que ne le soutient ce dernier. Il est difficile d'imaginer comment un tel problème peut conserver son pouvoir contraignant, alors que les conditions de sa formulation sont sans cesse appelées à changer. Briskman ne se méprend-il pas sur le terme de « problème à résoudre »? Ce qu'il faut sans doute comprendre de cette idée de transformation du problème à résoudre est qu'elle se rapproche plus d'une prise de conscience progressive que d'une reconversion continue d'une problématique artistique. Lorsque Briskman soutient que les conditions du problème se transforment, sans doute veut-il simplement dire que le problème en question (lire : l'intention artistique) se précise au fil de l'activité créatrice, et moins que les enjeux que l'intention soulève sont revus à volonté.

C'est pourquoi l'identification du problème à résoudre peut difficilement être antérieure à la formulation de l'intention artistique (au projet artistique lui-même); à moins, bien sûr, que la problématique ait elle-même, au départ, valeur d'intention artistique — ce qui en l'occurrence ne vaut pas pour toutes les intentions artistiques.

Cette conception limitée de la créativité que représente le problème à résoudre parvient difficilement à embrasser la multiplicité des processus créatifs envisageables. D'une part, parce qu'elle compose difficilement avec l'idée que les intentions émergent librement en cours de route sans qu'il y ait eu au départ délimitation d'un cadre précis de réalisation. D'autre part, parce que le mode de fonctionnement qu'elle propose semble incompatible avec l'idée de résolution

involontaire d'un problème artistique (non préalablement identifié ou déterminé rétrospectivement). De plus, ce modèle particulier ne semble autoriser que la production des créations artistiques dites radicalement nouvelles ou originales, soit celles qui viennent réaménager le paysage artistique de manière profonde et significative.

Briskman laisse ainsi entendre que le choix de l'intention artistique repose avant tout sur la *pertinence* du problème artistique qu'elle soulève. Un tel problème, soutient ce dernier, est jugé pertinent lorsqu'il dérive directement des limitations inhérentes au cadre de la tradition artistique et lorsque son éventuelle résolution laisse entrevoir une extension possible de ce cadre, voire l'instauration d'un cadre inédit de fonctionnement⁵. Autrement dit, la formulation d'un tel type de problème concerne avant tout la production d'œuvres innovantes. Envisagé de la sorte, le discours artistique doit être intentionnellement situé dans le continuum historique de l'art, conscient à la fois de son inscription particulière dans le monde de l'art et de son éventuelle contribution. Pour Briskman, la réalisation de tout projet artistique passe ainsi obligatoirement par la résolution d'un problème artistiquement valable, et la justesse et la validité de son propos résident dans la meilleure solution envisageable au regard de cette problématique artistique particulière.

Il semble pourtant évident qu'une telle vue limite beaucoup trop le champ d'actions de la création artistique. La création artistique devrait aussi permettre la mise en œuvre d'entités plus modestes, artistiquement parlant. Confinée à cette conception honorifique de la production artistique, la thèse de Briskman peut bien prétendre à la rigueur expliquer la production d'entités nouvelles et radicales, mais sûrement pas ce qui, hors de ce carcan théorique, compose la diversité des productions artistiques réelles.

⁵ Un problème artistique *pertinent*, au sens où l'entend Briskman, est celui dont la résolution relative vise un dépassement des limites existantes de la tradition. L'auteur autorise certainement des problèmes de nature diverse (aussi bien défis techniques qu'expressifs, formels que conceptuels), mais il ne semble pas, en revanche, considérer la résolution de problèmes plus modestes qui, en raison des conditions posées par sa théorie de la créativité, ne sauraient suffire à renouveler le langage de l'art (voir critères de créativité selon Briskman, chapitre 2, p. 48, note 6).

Il n'y a pas, à notre sens, de passage obligé par le concept de problème à résoudre. L'identification d'un problème artistique n'est pas une condition essentielle à l'acte créatif, puisqu'il peut tout aussi bien y avoir création sans conscience précise des enjeux artistiques qu'elle soulève, ou simplement parce que l'artiste a toujours le loisir d'intégrer ou non une telle problématique à son intention artistique. On peut donc mettre en doute qu'une telle conception puisse représenter le dénominateur commun des activités créatives, ou qu'elle parvienne à expliquer de façon satisfaisante les caractéristiques du contrôle plastique.

Bien que la mise en forme d'un projet artistique puisse inclure cette dimension du problème à résoudre, elle ne saurait néanmoins s'y réduire : il ne représente qu'un des moyens propres à l'activité créative, qu'un des modes possibles de réalisation de l'intention artistique, et non la seule voie d'accès. À plus forte raison si l'on reconnaît que l'expression artistique consiste davantage à formuler des intentions singulières (expression d'émotions, mise en forme d'intuitions, recherche d'effets, etc.) qu'à résoudre des problèmes artistiques. Ainsi, dans bien des cas, la créativité se rapporte d'abord à l'expression de préoccupations personnelles avant de porter sur la légitimité du cadre de fonctionnement de l'art. Aussi, le concept de problème à résoudre ne convient-il guère qu'à une certaine frange de productions artistiques pour lesquelles la résolution de problèmes artistiques détermine, dans une large mesure, le discours qu'elles proposent. Pour toutes ces raisons, l'idée de problème à résoudre ne paraît pas aussi essentielle au contrôle plastique que Briskman veut bien le croire, et on peut douter qu'elle s'avère une condition indispensable à la conduite créative.

La prochaine section a pour but de montrer brièvement que les contraintes de réalisation ne sont pas exclusives au problème à résoudre mais qu'elles découlent plus exactement de l'expérience de production et d'idéation des intentions artistiques, et qu'elles relèvent donc davantage de la nature même du projet artistique que de la formulation d'un problème artistique en tant que tel. Cette question nous permettra d'aborder le problème du rapport étroit entre qualités émergentes de l'œuvre et contrôle plastique.

Processus de création et contraintes implicites

Au fond, ce qu'évoque le concept de contrôle plastique — et indirectement celui de problème à résoudre —, est à la fois l'idée d'un retour critique de l'intention artistique sur elle-même et celle d'un travail étroit avec un ensemble de contraintes. Ce sont précisément ces deux aspects que nous souhaitons discuter en abordant l'idée de mise à l'épreuve d'intentions artistiques.

Cette mise à l'épreuve prend la forme d'un dialogue fécond entre l'intention artistique et ses manifestations possibles. Il s'agit du processus par lequel l'artiste explore les virtualités de l'intention, en précise la nature, et recherche la ou les incarnations qui satisfont le mieux sa visée initiale. Elle repose sur la satisfaction, partielle ou complète, d'un ensemble de contraintes, que nous qualifions ici de contraintes implicites. Nous entendons par ce terme toute contrainte liée non seulement à la nature particulière du projet artistique, mais aussi aux habiletés de l'artiste, et, de manière plus diffuse, au contexte spécifique de production. Il s'agit, en somme, du lot de difficultés que suppose la mise en œuvre du projet artistique lui-même, et avec lequel doit composer l'artiste. Cela revient donc à dire que c'est dans l'expérience même de mise à l'épreuve que sont déterminées les contraintes et les moyens de réalisation de l'intention artistique.

Nous soutenons également que c'est dans cette expérience des contraintes implicites qu'opère la double fonction d'*évaluation* et de *filtration*, étroitement associée au concept de contrôle plastique.

Il serait sans doute souhaitable, dans un premier temps, d'expliquer un peu les raisons qui nous conduisent à opter pour cette idée de contraintes implicites. Nous avançons celle-ci en réponse à ce que Jon Elster (2000) nomme le « *precommitment* », sorte d'engagement préalable envers un ensemble de contraintes spécifiques. Pour Elster, cet engagement préalable réside dans le choix prémédité de contraintes spécifiques avec l'intention d'en tirer artistiquement profit. Par une telle

restriction volontaire, les artistes aspirent donc à une certaine forme de dépassement artistique et intentionnel⁶.

Si, jusqu'à un certain point, l'idée d'engagement d'Elster s'avère juste, sa formulation, quant à elle, nous apparaît plus douteuse. Elle laisse entendre que l'artiste doit accepter sciemment, et avant même de s'aventurer dans l'activité productive proprement dite, une série de contraintes avec lesquelles il sera tenu de composer. Nous estimons, pour notre part, qu'un tel type d'engagement est inutilement lourd et peu compatible avec la spontanéité et la latitude artistique apparente de l'activité créatrice. Cela ne semble pas tenir compte du fait que les intentions artistiques elles-mêmes ne sont pas toujours pleinement formulées ou consciemment exprimées avant d'être précisées dans l'activité créative même. Aussi, on peut douter, à juste titre, qu'une telle identification des contraintes puisse précéder la constitution et la formulation de l'intention artistique. L'argument de l'identification, que nous opposons au concept de problème à résoudre, vaut donc autant pour le *precommitment*.

Or, nous soutenons que l'artiste s'engage bel et bien envers de telles contraintes. Mais sûrement pas de la façon dont l'entend Elster. À notre avis, un tel « engagement » se manifeste de manière beaucoup plus diffuse. Car, tout compte fait, il s'agit bien moins de la reconnaissance d'une série de contraintes que de leur implication naturelle dans le projet lui-même, d'où l'idée de contraintes implicites.

Ce que nous entendons par cela est que les contraintes implicites apparaissent davantage en tant que produit de l'expérience de mise à l'épreuve d'une intention artistique que comme critères de réalisation initialement projetés par l'artiste, ainsi que le soutient Elster. Aussi, l'« engagement » en question réside-t-il moins dans la reconnaissance immédiate de ces critères que dans la prise de conscience graduelle d'un ensemble de difficultés associées à l'intention artistique. De ce point de vue, le

⁶ « The creation of a work of art can in fact be envisaged as a two-step process: *choice of constraints* followed by *choice within constraints*. The interplay and back-and-forth between these two choices is a central feature of artistic creation, in the sense that choices made within the constraints may induce an artist to go back and revise the constraints themselves » (Elster 2000, 176).

seul engagement qui tienne est encore celui qui précisément exhorte l'artiste à donner vie à ses idées, sentiments, ou intuitions, en cherchant à les éprouver conceptuellement ou matériellement dans l'expérience de création.

Processus de création et mise à l'épreuve d'intentions artistiques

Jusqu'à présent, nous avons tenté de montrer que les caractéristiques du contrôle plastique — malléabilité rationnelle et aspect contraignant — résultent avant tout de ce que nous appelons la mise à l'épreuve d'intentions artistiques et de l'ensemble des contraintes dites implicites qu'elle vient naturellement produire. Cette initiative vise à remodeler le concept de contrôle plastique, de sorte à le rendre plus compatible avec la variété des processus créatifs artistiques.

À la lumière des considérations précédentes, une conception revisitée de l'idée de contrôle plastique pourrait donc se formuler comme suit : *au sens descriptif, le processus de création est la mise à l'épreuve matérielle, conceptuelle ou sensible d'intentions artistiques au moyen de contraintes implicites*. Évidemment, cette formulation exige quelques éclaircissements.

Il s'agirait d'abord, bien sûr, de s'entendre sur l'acception du terme d'*intention*. On sait comment ce terme, quelque peu élastique, a été l'objet de définitions passablement hétérogènes. Beardsley (1976) et Wollheim (1994) la conçoivent plus ou moins comme l'état psychologique associé à l'activité globale de production artistique : *événement mental inaccessible*, pour l'un, *ensemble des actions conscientes et inconscientes*, pour l'autre; Baxandall (1986) préfère la restreindre à la relation d'un objet (d'art) et de son contexte particulier de production; E.D. Hirsch (1976) et Noël Carroll (2001) la perçoivent, à différent degré, comme *visée réalisée* — *réelle*, chez le premier, *plausiblement attribuée*, chez le second —; d'un point de vue purement analytique, Jerrold Levinson (1996) la conçoit plutôt comme entité essentiellement hypothétique puisqu'inévitablement reconstituée par la voie de l'interprétation.

Notre définition du terme se situerait, quant à elle, à mi-chemin entre celles formulées respectivement par Beardsley et Wollheim, sans qu'elle inclue pour autant la dimension psychologique que leur donnent ces derniers. S'il y a un rapprochement — sans contredit risqué — à faire entre ces deux conceptions, c'est bien sur la question de l'étendue de cette intention : son déploiement effectif dans l'expérience de création. Nous croyons ainsi que Beardsley et Wollheim ont raison d'affirmer que l'intention réelle (ou expérience intentionnelle) concerne avant tout l'*ensemble* des actions posées durant l'expérience globale de création, et moins la simple expression d'une visée initiale. Comme le met en évidence Baxandall, avec l'idée de flux intentionnel, la constitution de l'intention artistique suppose parfois une suite d'intentions connexes dont l'interaction contribue à préciser la visée plus générale du projet artistique. Dans ce cas, la formulation de l'intention artistique dépend de la confrontation de cette dernière à une suite de délibérations intentionnelles.

Ce concept de flux intentionnel repose aussi sur l'idée selon laquelle l'intention artistique ne consiste pas forcément en un objectif immuable ou un plan rigide. Et même lorsque l'objet artistique est réalisé conformément au but visé, les délibérations du sujet se soustraient difficilement aux aléas de la production. Parce que la nature du projet artistique évolue dans le temps de sa réalisation, l'intention artistique est sujette à révision.

S'intéresser à la question des intentions artistiques, c'est donc aussi prendre en compte ce temps nécessaire à leur maturation, à leur « imprégnation » dans l'expérience concrète de matérialisation ou de conceptualisation. L'intention effective est donc celle à laquelle vient se greffer, au cours du processus de création, un ensemble de considérations — plus ou moins interdépendantes ou apparentées à l'intention —, considérations qui contribuent, de près ou de loin, à préciser la nature des intentions.

Ainsi, il arrive que les motivations artistiques à la source des œuvres d'art s'apparentent plus à un faisceau d'intentions connexes qu'à une visée univoque que chacun serait en mesure d'identifier et de décrire précisément et objectivement. Cette

« densité sémantique » des intentions peut donc aussi procéder d'une complexité d'organisation à laquelle l'artiste se voit confronter, où l'effet combiné des éléments constitutifs de l'œuvre vient non seulement enrichir la signification de l'œuvre en question, mais aussi complexifier la série de choix à faire. Face aux divers éléments constitutifs de l'œuvre, le sujet se trouve alors moins aux prises avec une intention unique qu'avec un ensemble d'intentions corrélées qui rend plus complexe le cours des délibérations.

Devant les œuvres d'art, nous sommes parfois à même de ressentir cette irréductible densité sémantique des intentions artistiques qui y sont présentées, et que chacun n'est pas toujours en mesure de circonscrire de façon nette et assurée. Autrement dit, nous n'avons pas forcément affaire à une sorte de sens « exclusif et étanche » (Manguel 2000, 118) du propos artistique. Il arrive ainsi que nous hésitions sur le sens précis à donner à des œuvres d'art, même lorsqu'elles présentent des indices de la démarche artistique entreprise. L'interprétation des œuvres d'art, si elle nous aide à saisir leur signification, est ainsi plus souvent affaire de reconstitution hypothétique, donc d'approximation de la plénitude signifiante des œuvres, que de restitution objective d'une signification que l'artiste voudrait univoque.

Le cycle *Cremaster* de Matthew Barney, *Eraserhead* de David Lynch et *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp n'ont pas, de toute évidence, de sens univoque et aisément décelable : ces œuvres comportent des niveaux multiples de lecture dont la juste compréhension exige une lecture attentive et parfois renouvelée. Quelquefois irréductible à une idée ou à un concept qui la synthétiserait adéquatement, ce type d'intention artistique nous laisse une certaine latitude de lecture. Soit que l'artiste lui-même ait volontairement laissé la signification ouverte — signification qu'il ne saisit pas toujours pleinement lui-même —, soit qu'indirectement la richesse sémantique de l'œuvre nous suggère plusieurs pistes d'interprétation plausibles, comprises pour ainsi dire dans le faisceau des intentions connexes de l'intention artistique. Cette complexité ou plénitude du sens ne veut pas dire que nous ne parvenons jamais à interpréter correctement

l'œuvre ou encore que la validité du travail d'interprétation soit remise en question. Elle indique seulement que cette richesse sémantique, dont nous prenons conscience, peut nous faire hésiter, à l'occasion, sur le sens adéquat à lui donner.

Revenons à notre définition d'intention artistique. Nous dégagons ici deux niveaux distincts mais interdépendants qu'implique cette définition. D'un point de vue général et fondamental, l'*intention artistique* consiste en *toute visée qui se donne d'emblée comme projet artistique en vertu d'un vouloir dire artistique*. Ce *vouloir-dire artistique* est à son tour la prétention, éclairée ou naïve, compétente ou non, de faire de l'art⁷. En d'autres termes, il s'agit de la conscience artistique sur laquelle repose en premier lieu tout projet dit artistique. D'un point de vue plus spécifique et concret, l'intention artistique concerne l'*ensemble des actions réalisées et corrélées qui constituent l'expérience de création artistique*, que nous nommons aussi *complexe intentionnel*. Voyons ce que nous disent l'une et l'autre de ces définitions.

Le point que nous voulons d'abord mettre en évidence est que l'activité même de création artistique se trouve déjà liée à l'intention, non apparente mais effective, de faire de l'art. Par là, on entend que l'artiste formule son propos en termes artistiques (au sens large) avec la conscience que le produit de son action s'inscrive dans le domaine artistique (pour lui, du moins) et avec la volonté que cela soit éventuellement perçu comme tel. Ses intentions et actions sont donc déjà sujettes à cette conscience particulière que l'on pourrait nommer à juste titre *conscience artistique*, que le sujet agisse de manière éclairée ou naïve, avec ou sans la compétence (statut d'artiste) venant justifier cette prétention.

Cela revient tout simplement à dire qu'en dépit de la nature particulière de ces intentions et actions (creuser un trou dans Central Park, suivre des inconnus dans la rue, filmer l'Empire State Building), celles-ci renvoient toujours au domaine

⁷ De manière plus précise, ce vouloir-dire artistique consiste en toute prétention artistique motivée par le désir d'expression du sujet et légitimée par sa conception toute subjective du concept d'art, suivant que cette conception varie d'un individu à l'autre en termes de connaissances (des plus approfondies aux plus superficielles), de compétences (activité professionnelle ou dilettante) et de pratiques (des plus assidues aux plus occasionnelles) et de goûts.

spécifique auquel les destine l'artiste — en l'occurrence le « monde de l'art ». L'« artistique » de telles intentions ou actions ne dépend aucunement d'une spécificité ontologique qui les distinguerait d'intentions ou d'actions en tous points similaires, mais bien de la signification et la destination que leur donne l'artiste. Elles sont donc intentions artistiques, non en vertu d'une quelconque distinction ontologique mais bien parce qu'en les formulant comme projets artistiques, l'artiste les met d'emblée en relation avec cet arrière-plan spécifique qu'est celui de l'art.

Ces intentions et actions sont donc perçues par l'artiste comme prenant part à une finalité artistique qu'il connaît déjà ou qu'il lui appartient de découvrir. Dans un cas comme dans l'autre, intentions et actions instituent d'emblée une telle finalité artistique (formulée ou non dans la conscience de l'artiste; réalisée conformément ou non à la visée première, au terme de sa matérialisation).

Mais qu'implique plus exactement cette conscience artistique? Celle-ci est nourrie, de manière diffuse, par les connaissances et sentiments de l'artiste à l'égard du monde de l'art : sa compréhension personnelle d'un tel monde (croyances, pratiques, postures théoriques, etc.), soit tout le bagage que lui procure l'expérience particulière de fréquentation de l'art (réelle, imaginaire ou théorique). Cette conscience artistique représente d'une certaine façon une première forme d'intention, plutôt globale et fondamentale — que nous rapprocherions de ce que Jerrold Levinson nomme le *percevoir-comme-œuvre-d'art* (1998, 16), laquelle vient inscrire une suite d'intentions et d'actions dans le domaine spécifique de la production artistique, les assujettit, préalablement ou rétroactivement, à une finalité artistique.

Ce que cela veut dire est qu'il n'y a pour ainsi dire de créations artistiques que si l'artiste est d'abord habité par un tel type de conscience « artistique », *vouloir-dire* artistique venant légitimer la simple ambition ou prétention artistique de telles créations.

Il ne saurait y avoir en outre de projet artistique non intentionnel, dans la mesure où un tel type de projet consiste toujours en l'expression d'un *vouloir-dire* artistique assumé. Un *vouloir-dire* qui se donne à la base en tant qu'aspiration artistique

intentionnellement chargée, vecteur du discours artistique en devenir. C'est ce que l'on entend, au sens large, par le terme d'intention artistique. Au sens plus restreint, le même terme signifie une visée artistique particulière, un projet artistique qui prend forme dans l'expérience particulière de création⁸. Nous verrons ce qu'il en est dans la prochaine section.

Complexe intentionnel : intention générique et intentions d'ajustement

Le deuxième terme de notre définition de l'intention artistique fait valoir l'idée que cette dernière implique un ensemble d'actions plus ou moins corrélées qui forment l'expérience intentionnelle globale de l'activité de création artistique. Voyons ce que cela suppose plus exactement.

D'abord, l'examen critique qu'est la mise à l'épreuve se traduirait plus concrètement par une forme de dialogue critique entre ce que nous nommons ici une *intention générique* et une suite d'*intentions d'ajustement*. Par *intention générique*, nous entendons ce qui est visé ou pressenti par l'artiste, qu'il s'agisse du plan global du projet artistique, de la recherche d'un effet, de l'expression d'une émotion particulière, etc. Le terme d'*intentions d'ajustement* désigne, quant à lui, toutes décisions, décisives ou provisoires, concernant la réalisation de l'intention générique, qu'elles soient d'ordre conceptuel, formel, technique ou autre. En clair, nous entendons par intentions d'ajustement toute forme de jugement formulé par l'artiste, en réponse aux états successifs de l'œuvre en chantier. Un jugement qui conduit à une

⁸ L'intention artistique, qui n'est pas forcément ici synonyme de planification rationnelle, inclut une grande diversité de visées artistiques, allant du dessein le plus précis à l'intuition la plus nébuleuse. Celles-ci sont comprises comme différents degrés d'un continuum intentionnel. Ainsi, une intention peut prendre la forme d'un vouloir-dire indéterminé, comme une sorte d'intuition à laquelle l'artiste tente de donner forme, et par laquelle il tente de dégager la signification encore informulée de ce qu'il met en œuvre. De même, il arrive que ce vouloir-dire artistique ne vienne se préciser qu'au moment où l'artiste se trouve pleinement engagé dans l'activité même de production, et ce, sans qu'il y ait eu de sa part volonté d'instaurer, au préalable, un cadre explicite de travail. La « localisation » de l'intention au sein de l'activité créatrice apparaît donc pour le moins fluctuante et mobile, puisque l'idée directrice du projet artistique peut aussi bien se clarifier *avant*, *pendant* ou *au terme* de l'expérience de création. Ce fait tend à plaider en faveur de la conception particulière que nous mettrons en évidence dans la prochaine section, soit celle qui consiste à concevoir l'intention artistique comme *complexe intentionnel*.

action concrète et qui vise à modifier, provisoirement ou durablement, l'objet de l'affairement intentionnel.

On peut donc à juste titre concevoir ces intentions d'ajustement comme *solutions provisoires*. Elles constituent l'ensemble des réponses transitoires et critiques que l'artiste exprime à l'endroit des qualités émergentes de son projet artistique. Leur rôle consiste autant à confronter qu'à consolider l'intention générique, selon qu'elles vont dans le sens de l'optimisation et de la réalisation concrète de cette intention, ou dans le sens d'une révision partielle, voire substantielle, du projet (lorsque l'intention échoue à la mise à l'épreuve, ou lorsque l'intuition de départ s'avère irréalisable ou moins féconde que prévu). Les intentions d'ajustement voient donc à éprouver le projet original — l'intention générique — en l'adaptant progressivement aux réalités de l'expérience de sa matérialisation.

En constante interaction, les intentions génériques et les intentions d'ajustement composent encore ce qu'il conviendrait de nommer le *complexe intentionnel*, suite d'événements intentionnels constituant l'expérience globale de création. Ainsi, lorsque nous utilisons le terme d'intention artistique, c'est bien à l'idée de ce complexe intentionnel que nous faisons référence, à savoir l'intention artistique comprise dans le temps réel de sa constitution (et non à ce que l'on pourrait communément comprendre comme une intention *initiale*). En misant sur cette idée de complexe intentionnel, nous voulons souligner la dimension heuristique qu'implique parfois, au sein de l'expérience de création, l'élaboration des intentions artistiques. Ce complexe intentionnel met en valeur le temps que nécessite parfois une compréhension juste et une réalisation satisfaisante de l'œuvre en devenir. Il représente l'espace de délibérations intentionnelles nécessaire au déploiement de ce désir d'expression intuitif, et parfois vague qu'est le vouloir-dire artistique, en un discours artistique assumé par le sujet.

Bien que ces ajustements intentionnels soient tout à fait exprimables en termes rationnels, il arrive aussi que l'artiste ne parvienne qu'à les formuler de manière sensible, en termes de « justesse » de réalisation, d'exécution (ce qui apparaît

acceptable ou non à ses yeux). Ainsi, sans parvenir à mettre en mots les motifs qui l'animent, l'artiste se contente alors de répondre intuitivement à ce qui lui paraît juste ou pas.

La réalisation de ces intentions d'ajustement dépend directement du rapport particulier qui unit les différentes contraintes supposées du projet (nature du projet, habiletés de l'artiste, contexte particulier de production), au sens où l'artiste vise, dans la mesure du possible, à les satisfaire conjointement. De cette configuration particulière des contraintes découle également le *coefficient de difficulté* de la mise à l'épreuve de même que le *degré de complexité*⁹ de réalisation du projet artistique, deux aspects contraignants que nous associons à la nature distinctive du contrôle plastique. Cette question, fort complexe, du rapport particulier entre complexité intentionnelle et contraintes sera considérée au prochain chapitre.

Cette distinction des intentions met en lumière la complexité potentielle des activités de la création. Elle permet, entre autres, de souligner que de telles activités font appel à une variété d'intentions complémentaires¹⁰, dont la fonction principale est de clarifier et d'organiser ce que nous identifions comme l'intention générique du projet artistique. L'artiste se trouve ainsi non seulement aux prises avec un plan à suivre — lorsqu'il se propose d'en avoir un —, mais avec une multitude d'intentions

⁹ La complexité de la tâche vient, entre autres, de la difficulté pour le sujet à rendre la densité sémantique du complexe intentionnel anticipé, de trouver les moyens d'y parvenir, notamment lorsqu'il se trouve en présence de plusieurs directions intentionnelles, irrésolues mais prometteuses. Le sujet voit donc à composer avec le chaos relatif du foisonnement d'idées, à organiser et à hiérarchiser les différentes idées et pistes qui s'offrent à lui.

¹⁰ Les intentions complémentaires (ou d'ajustement) sont toutes celles qui viennent préciser la nature de l'intention générale du projet artistique. Elles entrent en jeu lorsque la réalisation de l'œuvre implique plusieurs niveaux de structuration (aspects formels, narratifs, conceptuels, etc.), ou bien lorsqu'elle convoque une variété de disciplines particulières qu'il s'agit de concilier en vue de former un tout cohérent, comme c'est notamment le cas au cinéma et au théâtre. Au cinéma, par exemple, le travail de montage consiste à tirer profit de l'influence mutuelle des éléments que sont les séquences filmiques, les dialogues, la musique, entre autres. Ce processus se traduit par une série d'allers-retours où se répondent le plan directeur et les diverses composantes du film, dialogue duquel naît la configuration particulière de l'œuvre. Les intentions d'ajustement découlent du rapport de réciprocité entre visée générale et solutions provisoires ; mais elles sont aussi parfois fonction du degré de complexité de réalisation (technique, structurale, narrative, etc.) du projet artistique en jeu.

connexes qui, selon leur impact, orientent dans un sens ou dans un autre sa visée initiale. Aussi, parler des intentions artistiques comme simples visées antérieures au processus de création consiste souvent à oublier cette réalité heuristique et complexe de leur conception. Nous croyons donc plus exact de dire que l'intention artistique englobe l'expérience de la production artistique, complexe intentionnel qui se construit et évolue dans le temps réel de cette expérience. Envisagée de la sorte, l'intention artistique consiste en l'exploration de sa propre finalité, en l'expérience de ses propres conséquences, expérience que nous nommons « mise à l'épreuve ».

Maximisation de l'intention artistique

Par l'expérience de mise à l'épreuve, l'artiste s'emploie aussi à *maximiser les possibilités communicationnelles de l'intention artistique*. Par là, l'artiste cherche à optimiser son discours artistique de sorte à le rendre, dans la mesure de ses compétences, le plus intelligible, signifiant et intéressant possible; tâche comprise ici comme structuration générale, rationnelle ou intuitive, de l'objet artistique visé. Nous entendons par cela moins la recherche d'une satisfaction esthétique, au sens beardsléien du terme — quoiqu'un tel type de satisfaction puisse y avoir cours —, que du développement optimal souhaité des qualités potentielles de l'objet, comme accentuer certaines qualités émergentes ou consolider certains rapports entre différents éléments constitutifs de l'œuvre. Maximiser les possibilités communicationnelles de l'intention artistique revient donc à préciser la nature de cette intention, tout en lui donnant une forme adéquate et signifiante.

Les *possibilités communicationnelles* renvoient, quant à elles, à l'ensemble des éléments concourant de près ou de loin au discours artistique. Elles englobent autant les éléments structurants (indispensables à la construction et à la signification du discours artistique) que les qualités émergentes (propriétés ou qualités plus ou moins incidentes qui, sans être essentielles à sa signification, s'ajoutent au discours

artistique¹¹) de l'œuvre anticipée. La nature de ces éléments est diverse : conceptuelle, matérielle, expressive, esthétique ou autre. L'artiste est appelé à naviguer entre les divers niveaux d'organisation de l'œuvre (éléments structurants et qualités émergentes) qu'implique le projet artistique, et à les conjuguer afin d'en former un tout idéalement cohérent. Une telle structuration requiert alors une mise en relation étroite de tous les éléments, mise en relation qui s'appuie principalement sur la satisfaction des conditions implicitement posées par l'intention artistique.

La maximisation des possibilités communicationnelles suppose encore que l'artiste puisse à la fois satisfaire ses propres attentes, et, idéalement, celle d'un public visé par lui. Il cherche, d'une part, à se convaincre lui-même de la pertinence de son propos artistique en éprouvant la fécondité de ses intuitions; d'autre part, il fait en sorte de capter et de retenir l'attention du public en n'envisageant que les options les plus susceptibles de répondre à cette exigence.

La réalisation de cette satisfaction hypothétique n'est possible que si l'artiste travaille, consciemment ou non, à partir d'un cadre commun de communication, de conventions reconnues et identifiables. Fondamentalement, cela revient à dire que ce dernier doit chercher à rendre son œuvre intelligible en fournissant au public des repères ou des clés possibles de lecture. Ce qui ne signifie pas forcément qu'il doit s'en tenir à un discours accessible ou dépourvu d'ambiguïté, mais seulement que le public puisse être en mesure d'en juger l'intelligibilité, de sorte qu'un tel discours soit (en principe) compréhensible en vertu des conventions existantes de l'art.

Viser l'intelligibilité de l'œuvre, c'est d'abord s'assurer de la pertinence et de la cohérence du produit de l'expérience artistique. Et cette tâche, nous le constaterons

¹¹ Éléments structurants et qualités émergentes correspondent, à tout le moins, à deux niveaux de structuration interdépendants, associés aux processus de création. D'un côté, on parlerait des composantes essentielles au discours artistique. D'un autre côté, on parlerait davantage de ce que Monroe Beardsley (1988, 1965) nomme les qualités régionales : caractéristiques plus ou moins facultatives qui viennent agrémenter ce discours artistique. Mais, parce qu'il n'est pas toujours possible, en raison du lien inextricable qui est les unit, de départager éléments structurants et qualités émergentes — tout comme la tentative de séparer la manière du discours artistique peut s'avérer vaine —, cette distinction concerne avant tout la façon dont le sujet juge de l'apport relatif de chacun

plus loin (voir chapitres 4, p. 97 sqq., et 5, p. 106 sqq.), semble être davantage affaire de satisfaction *relative* des contraintes implicites que de recherche d'excellence ou de perfection dans le rendu des qualités finales de l'objet artistique.

Conversion sensible de l'attention

Avant de clore ce chapitre, nous aimerions ajouter un point qui nous semble capital. Celui-ci concerne un cas envisageable, et non négligeable, de l'expérience de mise à l'épreuve : celui des intentions *inchangées*. Ce que nous voulons souligner ici est que la mise à l'épreuve des intentions artistiques ne conduit pas nécessairement à la transformation systématique de leur formulation. Il arrive même très souvent qu'à l'issue de cet examen critique, la nature du projet artistique demeure parfaitement inchangée, suggérant, sans doute faussement, l'absence de tout retour critique.

De tels cas fréquents d'intentions inchangées ne devraient pourtant pas remettre en cause l'idée de mise à l'épreuve, car dans ces cas spécifiques d'intentions inchangées, comme dans tous les cas possibles d'ailleurs, il s'opère très certainement un changement non négligeable. Une telle transformation, non apparente parce qu'intériorisée, n'est ni plus ni moins que la *conversion sensible de l'attention* de l'artiste sur son propre travail : le jugement par lequel l'artiste vient valider le bien-fondé de son projet.

Par « conversion sensible de l'attention », nous entendons une sorte de mise à distance critique, quelque chose comme la conscience renouvelée de l'artiste à l'égard de l'œuvre en cours d'achèvement. C'est une prise de conscience de l'état d'achèvement optimal de l'œuvre (ou encore de son inachèvement relatif) par laquelle l'artiste consent à mettre un terme au processus de production. Celle-ci lui dicte de manière sensible ou rationnelle ce choix ultime, suivant que l'œuvre réponde de manière satisfaisante aux attentes ou intuitions préalablement formulées, ou que toute tentative ultérieure apparaisse comme potentiellement infructueuse. La décision

de ces éléments dans l'expérience de réalisation, et ce, indépendamment de la hiérarchie de ces

cruciale de l'artiste de parachever ou d'interrompre la production de l'œuvre oscille donc entre les sentiments d'acceptation et de résignation qui l'habitent au terme de cette expérience.

La conversion sensible de l'attention advient lorsque l'artiste, à l'issue de la mise à l'épreuve, reconsidère de manière nouvelle son projet artistique. Il s'agit pour ainsi dire de la conscience pleine et distanciée qui permet de poser un jugement éclairé sur ce qui a été accompli. Cette prise de conscience prend les formes les plus variées, comme celles de la compréhension élargie de l'intuition originale, de la suspension des doutes liés à la réalisation du projet, ou encore du sentiment de dépassement qui habite l'artiste.

Si la mise à l'épreuve ne conduit pas systématiquement à une révision de l'intention, elle sert néanmoins à corroborer l'intuition initiale, et, partant, rafraîchit le regard que l'artiste porte sur elle. Elle reconduit l'intention initiale, mais d'un point de vue nouveau, ravivé. Aussi n'est-ce pas seulement l'intention artistique qui est sujet à « conversion », mais également le sentiment qu'éprouve l'artiste à l'égard de son incarnation matérielle.

La mise à l'épreuve des intentions prend ainsi cette forme et cette fonction : elle est une expérience intériorisée ou extériorisée (mentale ou manuelle) qui vient ajouter foi au projet artistique. C'est par cette expérience singulière que l'artiste éprouve les potentialités de ses intentions artistiques et qu'il parvient à les matérialiser. En résulte non seulement la mise en œuvre concrète des intuitions ou idées artistiques, mais le sentiment probant d'une conscience renouvelée, habitant l'artiste au terme d'une telle expérience. Et c'est dans cette conversion particulière, semble-t-il, que l'expérience de mise à l'épreuve trouve sa raison d'être.

* * *

À partir du concept de contrôle plastique de Larry Briskman, nous avons tenté d'ébaucher une explication susceptible de rendre compte de la complexité intentionnelle à la base des processus créatifs artistiques, explication dont les intuitions et prétentions restent à éprouver dans les prochains chapitres. Nous avons d'abord proposé de remplacer le concept de problème à résoudre, sur lequel Briskman fait reposer la complexité du contrôle plastique, par celui de mise à l'épreuve d'intentions artistiques, sorte de dialogue critique où s'affrontent une suite d'intentions complémentaires. Nous avons avancé que ce complexe intentionnel produit un ensemble de contraintes apparentées à l'intention artistique, les contraintes implicites, elles-mêmes associées au caractère particulier du projet, aux habiletés de l'artiste ainsi qu'au contexte de production. La configuration particulière que viennent ainsi former ces contraintes implicites confère à la mise à l'épreuve du projet artistique complexité et coefficient de difficulté de réalisation, particularités propres au contrôle plastique.

Enfin, nous avons soutenu que la mise à l'épreuve, qu'elle conduise ou non à une révision des intentions, permet néanmoins à l'artiste de poser un jugement éclairé quant à la pertinence de son projet. Fondamentalement, c'est à une conversion sensible de l'attention qu'elle invite. Conversion qui n'implique pas obligatoirement, mais autorise très certainement, une révision dans l'incarnation possible d'une intention ou dans sa formulation originelle et particulière.

CHAPITRE 4

CONTRAINTES IMPLICITES ET COMPLEXITÉ INTENTIONNELLE

Au chapitre précédent, nous avons présenté, dans ses grandes lignes, le projet d'une explication rationnelle de la créativité. En nous inspirant du concept de contrôle plastique, nous avons formulé celui de mise à l'épreuve d'intentions artistiques. Ce concept, encore bien provisoire dans sa formulation, vise à rendre compte, autant que faire se peut, de la nature possible des processus à la source de la production artistique. Nous verrons, dans les prochains chapitres, à rendre plus explicites les principaux concepts supposés par l'idée de mise à l'épreuve d'intentions artistiques : contraintes implicites, maximisation des possibilités communicationnelles des intentions artistiques, conversion sensible de l'attention.

Contraintes implicites

L'idée de mise à l'épreuve d'intentions artistiques se compose de plusieurs concepts constitutifs dont la fonction et l'impact demeurent à clarifier. Dans les prochaines pages, nous nous intéresserons au concept de contraintes implicites et verrons à spécifier sa fonction au sein de la mise à l'épreuve. Pour ce faire, nous l'envisagerons au moyen de deux questions : la première vise la typologie des contraintes (*quels types de contraintes englobent les contraintes dites implicites?*), la

seconde, le rapport étroit entre contraintes et dynamique du contrôle (*comment les contraintes déterminent-elles la dynamique des processus de création?*).

Les contraintes sont qualifiées d'implicites parce que naturellement liées aux différents paramètres que représentent la nature du projet, les habiletés de l'artiste, le contexte de production. Elles constituent en quelque sorte les contraintes que forment ces différents paramètres. Leur teneur et leur fonction ne sont donc pas forcément préalablement identifiées, mais précisées lors de la production même. On parlerait tout aussi pertinemment de contraintes *émergentes*, puisque celles-ci viennent se préciser simultanément à la constitution de l'intention artistique (contraintes et intention s'influencent réciproquement dans le processus de création).

D'abord, pourquoi faire appel au terme de « contraintes »? Pourquoi l'activité créatrice consisterait-elle en un travail basé sur la satisfaction — relative — de contraintes? Il est vrai que le terme en lui-même a d'emblée quelque chose d'un peu astreignant. Il paraîtra même pour certains contre-productif de contraindre ainsi l'activité artistique à une suite d'exigences qui viendrait en freiner l'élan naturel. Pourquoi les artistes s'embarrasseraient-ils de contraintes, alors qu'ils visent en général à déjouer les règles, à se défaire de toutes formes de limites contraignantes? Sans doute parce que, chaque expérience de réalisation des projets artistiques apporte son lot inévitable, voire nécessaire, de contraintes, celles-ci visant non seulement à restreindre l'activité créatrice, mais à la guider aussi dans ses visées.

Mais le terme de contrainte est-il même adéquat? Comme le fait remarquer Jerrold Levinson (2003, 237) on peut se poser la question de savoir si les contraintes sont toujours respectées tout au long de l'activité créative. Constituent-elles des guides ou des garde-fous intentionnels fiables? Levinson émet quelques réserves à ce sujet. Si les contraintes dirigent l'activité de création, dans ce cas, l'artiste a-t-il le loisir de les réviser à volonté, comme il est plausible de le concevoir, et comme le soutient fort pertinemment Jon Elster (2000, 180)? Si oui, comment expliquer le pouvoir contraignant de contraintes aussi fluctuantes? Et pourquoi ne pas préférer le terme de guides provisoires au lieu de celui, plutôt discutable, de contraintes? Levinson n'a

sans doute pas tort de poser la question. Mais son objection vise d'abord la façon bien particulière dont Elster conçoit le travail avec les contraintes. Ce qui, semble-t-il, ne vient pas pour autant remettre en cause l'idée même d'une possible corrélation entre contraintes et créativité.

Elster affirme que le processus créatif comprend en gros deux moments principaux : l'un ayant rapport avec une série de choix opérés *parmi* un ensemble de contraintes mises à disposition de l'artiste, l'autre avec les choix opérés *au sein* même de ces contraintes choisies. Selon Elster, le deuxième moment autoriserait le sujet à faire des choix qui lui permettraient jusqu'à revoir les contraintes choisies elles-mêmes (voir chapitre 3, p. 64, note 7)¹. C'est à cette idée que résiste Levinson, car un tel changement implique aussi une certaine conversion de la fonction des contraintes préalablement choisies, et va donc à l'encontre de l'idée même d'engagement préalable (*precommitment*) exposée par Elster. Nous n'entrerons pas, pour le moment, dans les considérations fines de cette objection, mais nous verrons que la conception du travail avec les contraintes, que nous défendrons plus loin, échappe à cette critique puisque sensiblement différente de celle que soutient Elster.

Le travail à partir de contraintes n'est-il pas, par ailleurs, synonyme de problème à résoudre — concept critiqué au chapitre précédent? Rien n'est moins sûr. Jerrold Levinson (2003, 252) met en doute, avec raison, qu'il puisse y avoir adéquation entre problème à résoudre et contraintes : certaines contraintes découlent certainement de la résolution d'un problème artistique précis, mais toutes n'y sont pas nécessairement rattachées. La production artistique convoque aussi un ensemble de contraintes, disons, plus accessoires ou *incidentes*, comme les qualifie Elster. Le travail avec les contraintes ne vise pas obligatoirement ou n'équivaut certainement pas à la résolution d'une problématique artistique². L'idée que nous avons soutenue dans le chapitre

¹ L'intuition d'Elster est sans doute juste, mais il se produit plus vraisemblablement, selon nous, un changement dans le *rapport* qu'entretient le sujet avec les contraintes. Face, d'une part, aux contraintes prises individuellement et, d'autre part, à l'effet combiné de ces contraintes, ensemble compris comme *configuration particulière des contraintes*.

² D'une part, on remarquera que le concept de problème à résoudre — écarté en tant que condition nécessaire de la créativité — renvoie naturellement, tout comme notre idée de mise à l'épreuve

précédent est que, au moment où il crée, l'artiste ne formule pas forcément des problèmes à résoudre mais exprime des intentions artistiques, ou plus exactement, il vise à exprimer des intentions en termes artistiques. C'est le sens que nous donnons à l'expression de « vouloir-dire artistique ». Il s'agit donc d'être prudent en veillant à différencier satisfaction des contraintes et problème à résoudre.

De même, il faut se garder de confondre valeur artistique conférée à l'objet de création et intention réelle à sa source, les deux ne coïncidant pas toujours dans la conscience de l'artiste. La recherche d'effets esthétiques ou la mise en œuvre d'idées artistiques, par exemple, ne réfère pas obligatoirement à l'intention, réelle ou consciente, d'innover, de résoudre un problème artistique précis. Les qualités et la valeur artistique inférées d'une œuvre ne font pas forcément partie du contenu intentionnel visé par l'artiste. Le problème artistique identifié dans l'œuvre, via l'interprétation, ne représente pas à coup sûr l'intention spécifique de l'artiste (son projet *poétique*). La valeur artistique — perçue comme une forme d'écart par rapport à une norme, une tradition — peut à certains moments être inférée de manière réursive et erronée comme intention « transgressive » ou « innovante ». Cela revient à dire que les intentions artistiques n'englobent pas obligatoirement la conscience de la problématique artistique spécifique qu'elles viennent à générer de manière

d'intentions artistiques, à une forme de travail avec un ensemble de contraintes. Mais en rejetant le concept de problème à résoudre, nous jugeons que ce travail avec les contraintes n'était pas nécessairement lié à une problématique artistique, comme le supposait Briskman, mais plutôt aux aléas de l'expérience de la production artistique. Aussi notre critique visait-elle spécifiquement l'identification d'une problématique artistique comme source supposément avérée de la créativité, et non l'idée de cadre de délimitation qu'impliquent les contraintes. En admettant ce point de vue, nous laissons une plus large part à l'idée d'imprévu (actions non préméditées) que ne le supposait le modèle de problème à résoudre — à notre avis, beaucoup trop lourd et peu compatible avec la liberté d'actions que suppose la production artistique. D'autre part, le travail avec les contraintes pourra être lui-même jugé comme une forme d'activité encore beaucoup trop astreignante pour caractériser la production artistique. Évidemment nous ne partageons pas cet avis, puisque une certaine liberté d'actions suppose minimalement qu'il y ait un cadre au sein duquel elle puisse être exercée et se déployer. De plus, il nous semble pertinent, et intuitivement plus approprié, de lier la « formation » de la dynamique des processus de production artistique à la configuration particulière des facteurs qu'implique naturellement tout projet artistique (contraintes préméditées ou accidentelles) que de faire intervenir la notion, certes pertinente mais pas toujours adéquate, de problématique artistique. Pour toutes ces raisons, le terme de « contrainte », nettement plus inclusif que celui de problème à résoudre, nous semble tout à fait acceptable.

involontaire ou indirecte, c'est-à-dire la façon dont elles se présentent comme *vouloir-innover*.

Si, comme nous l'avons affirmé au chapitre précédent, l'intention artistique se double inévitablement d'une conscience dite artistique (d'un *vouloir-dire artistique*, au sens du *percevoir-comme-œuvre-d'art* levinsonien), en revanche, elle ne s'accompagne pas à tous coups d'un *vouloir-innover*.

Dans ce cas, on peut admettre sans problème qu'une intention artistique puisse venir à coïncider avec la résolution d'une problématique artistique tout en étant dans les faits plus modeste dans ses ambitions — volonté d'arriver à un résultat satisfaisant *contre* ambition de remettre en question un domaine particulier de l'art. L'exemple de Matisse, pour qui l'usage si particulier de larges plages de couleurs reposait davantage sur une recherche d'effets esthétiques que sur la volonté expresse de briser les conventions de la peinture, est éloquent en ce sens³. Dans un tout autre registre, les présumées ambitions avant-gardistes Andy Warhol reposent, au dire de l'artiste lui-même, sur des considérations plus pragmatiques, voire superficielles, que révolutionnaires.

Nature et type des contraintes

Si la mise à l'épreuve d'intentions artistiques suppose un travail à partir de contraintes implicitement rattachées à la nature du projet artistique, aux habiletés de l'artiste et au contexte spécifique de production, à quelles contraintes exactement ce travail renvoie-t-il?

Cette question exige d'abord de faire une distinction entre deux termes qui seront utilisés tout au long de ce chapitre : la *nature* des contraintes et leur *type*. L'un concerne la catégorie *spécifique* à laquelle se rattache une contrainte, ce qu'elle est en fonction de son domaine naturel d'appartenance, ce qui la distingue des autres contraintes (comme être une contrainte narrative, esthétique, conceptuelle ou

³ À propos de *Femme avec chapeau* (1905), toile de la période fauve (voir Novitz 2003, 72).

budgétaire); l'autre a trait à la fonction qu'elle acquière selon les circonstances de production, catégorie plus *générique* à laquelle elle appartient — suivant qu'elle est une contrainte choisie, inventée ou imposée, comme en fait foi la typologie de Jon Elster. Chacun de ces termes touche ainsi deux aspects différents de la question : l'un à une classification des contraintes en vertu de leurs spécificités, l'autre à une typologie qui prend en compte les catégories génériques sous lesquelles se rapportent, à certains moments, les contraintes artistiques spécifiques.

D'entrée de jeu, il serait ambitieux, voire présomptueux, de prétendre couvrir de manière satisfaisante la question de la nature de ces contraintes dans la mesure où chaque projet artistique convoque à lui seul une multitude de contraintes hétérogènes, aux fonctions variables et souvent contingentes. Notre but est tout autre. Il vise à donner une idée de la diversité de ces contraintes et, par extension, de la difficulté de la question qui nous occupe, et non d'en dresser une liste exhaustive. En sachant d'abord qu'elles concernent notamment le projet artistique lui-même (contraintes esthétiques, narratives, conceptuelles, etc.), les aptitudes de l'artiste (savoir-faire artistiques, techniques, etc.), ou encore le contexte de production, au sens large (contraintes historiques, politiques, sociales, etc.) comme au sens restreint (contraintes de planification, financières, matérielles, etc.), nous pouvons nous faire une idée assez générale de la nature des contraintes implicites auxquelles se confronte l'artiste⁴.

Mais si la question visant à connaître la nature exacte des contraintes implicites est tout à fait légitime, elle peut cependant facilement nous égarer. Pourquoi? D'abord, parce que devant une telle diversité de contraintes, il semble pratiquement impossible de déterminer avec certitude — et surtout en vertu de la nature de ces contraintes — la fonction ou l'impact que celles-ci auront réellement dans les délibérations futures du processus de création. La question de la nature des contraintes s'avère donc

⁴ Nous reviendrons, au chapitre suivant, sur la question plus spécifique de la contrainte *contextuelle*, qui, à elle seule, pose une série de problèmes pertinents et fort intéressants au sujet de l'impact possible du contexte historique sur la créativité. L'idée de délimitation naturelle de la tradition, suggérée par Noël Carroll (2003, 212, 216 sqq.), sera examinée.

quelque peu minée. La même chose peut être dite à propos de la question du *type* des contraintes. Mais alors, pourquoi une telle digression? D'une part, elle nous convainc de l'impasse de la question associée à la nature et au type des contraintes, et d'autre part, elle nous permettra de prendre conscience du rôle fluctuant et circonstanciel qu'acquièrent ces contraintes tout au long du processus de production artistique, aspect en accord avec l'idée de mise à l'épreuve d'intentions artistiques.

Ainsi, nous croyons qu'il importe moins de connaître la nature ou le type de ces contraintes que de s'interroger sur la manière dont les contraintes en général s'intègrent au cadre de délibération intentionnel qui est celui de la production artistique.

Les contraintes selon Elster

Afin de se pencher sur la question de la typologie des contraintes, il serait sans doute profitable de faire un crochet par Jon Elster, lequel s'est intéressé précisément à cette question. Dans son ouvrage *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints* (Elster, 2000), l'auteur fait état des différentes formes possibles de contraintes avec lesquelles l'artiste est appelé à composer. Elster dégage trois principaux types de contraintes : les contraintes *choisies* (parmi les conventions existantes : styles, écoles, disciplines, etc.), *inventées* (initiées par et spécifiques à l'artiste) et *imposées* (généralement d'ordre technique et indépendantes de la volonté de l'artiste). Il y aurait également lieu de penser à d'autres types plausibles de contraintes, comme les contraintes *émergentes* ou *involontaires*. Mais pour les besoins de la cause, contentons-nous de celles qu'énonce Elster.

Le premier type de contrainte, les contraintes choisies, relevant de la multiplicité des conventions artistiques disponibles, offre à l'artiste un vaste choix de moyens d'expression. Ce dernier n'a pour ainsi dire qu'à puiser dans le répertoire existant de l'art en vue de constituer, à sa guise, une sorte de menu personnel.

Les contraintes inventées relèvent, quant à elles, entièrement de l'initiative de l'artiste. Elles sont, en somme, les moyens inédits à partir desquels l'artiste vise à formuler son projet artistique (le cas de Perec, avec l'occultation systématique de la lettre E dans le roman *La disparition*, ou celui encore des surréalistes se servant de l'écriture automatique représentent bien ce type de contrainte). Une fois admises comme conventions artistiques, ou comme manières de faire, ces contraintes inventées accèdent, si l'on peut dire, au statut de contraintes choisies, en rejoignant le vaste répertoire des conventions reconnues.

Quant aux contraintes imposées, Elster les définit d'abord comme des impératifs d'ordre physique, matériel ou technique, auxquels ne peut se soustraire l'artiste; qu'il s'agisse de l'irréversibilité des gestes en sculpture sur marbre, des limites inhérentes aux instruments de musique traditionnels (tessiture ou volume) ou encore de l'impossibilité d'exécution de certains mouvements en danse (comme échapper à la gravité terrestre)⁵. Or, il existe assurément d'autres formes de contraintes imposées, ne serait-ce que les contraintes dites contextuelles — relatives au contexte particulier de production —, lesquelles réfèrent à l'époque particulière dans laquelle s'inscrit telle ou telle production artistique, avec son lot d'orthodoxies et d'exigences, plus ou moins formulées mais néanmoins présentes. On peut dire des contraintes qu'elles sont imposées lorsqu'elles ne relèvent pas directement d'un choix délibéré de l'artiste, mais doivent par contre être impérativement intégrées par lui, selon les circonstances particulières de production.

Il va de soi que l'option des deux premiers types de contraintes (*choisies* et *inventées*) dépend entièrement du choix délibéré de l'artiste. Celles-ci s'intègrent en tant qu'éléments indispensables à l'élaboration du discours artistique et demeurent ainsi indissociables de sa singularité. Qu'on pense, en ce qui a trait aux contraintes inventées, aux *drippings* de Pollock, aux *shaped canvas* de Stella ou à l'atonalité de Schoenberg et, du côté des contraintes choisies, à la forme sonate réinventée par

⁵ On peut évidemment se demander si les contraintes inhérentes aux médias choisis représentent encore, comme le dit Elster, des contraintes imposées, puisque choisir un médium donné ou une pratique artistique revient aussi à en assumer les contraintes implicites.

Beethoven, au genre du portrait allègrement réapproprié par Cindy Sherman. L'artiste fait ainsi le pari de la créativité en restreignant volontairement son champ d'actions, champ qu'il vient délimiter par un ensemble donné de contraintes, choisies ou inventées.

Or, il en va un peu autrement pour les contraintes imposées. Bien que ces dernières représentent parfois un passage obligé, l'artiste a toujours le loisir d'adopter les attitudes les plus variées à leur égard, comme l'acceptation, la résignation, le refus ou encore la confrontation. Son attitude peut aussi être appelée à changer en cours de route, de même que le degré d'influence que peuvent avoir ces contraintes sur sa conduite créatrice. En clair, l'artiste n'est pas tenu d'adhérer aux contraintes qu'il juge trop paralysantes, même si elles lui donnent parfois l'occasion, voire l'avantage, d'emprunter des voies autrement insoupçonnées.

Mais le rejet ou l'abandon des contraintes imposées ne libère pas pour autant ce dernier d'un tel impératif. Son discours artistique est lui-même lié par défaut à ce à quoi il tente de se soustraire. À titre d'exemple, le statuaire doit arriver à négocier avec les limites naturelles de son médium; il doit trouver un moyen d'intégrer le geste manqué à son œuvre quitte à abandonner son projet s'il lui arrive de commettre l'irréparable. Le chorégraphe doit tenir compte des limites physiques de ses danseurs, doit transiger avec les difficultés techniques pour arriver à ses fins, même si cela doit se faire au prix d'efforts considérables. Bien que cet exemple tende à montrer comment chaque pratique spécifique soumet l'artiste à une série de contraintes imparables, ce dernier a néanmoins le choix de les contourner habilement ou d'en tirer avantage. Son rapport aux contraintes peut grandement varier d'un extrême à l'autre : de façon positive ou négative. Le défi des artistes consiste donc à trouver les moyens par lesquels ils devront créer avec une série de contraintes imposées.

On constate que la question des contraintes imposées s'avère autrement plus complexe que celle des contraintes choisies ou inventées. Le principal problème étant évidemment de savoir comment et dans quelle mesure de telles contraintes imposées contribuent au discours artistique. Leur impact sur le contrôle artistique demeure

difficilement appréciable, étant donné la multiplicité des rapports possibles qu'adopte l'artiste à leur égard.

C'est précisément là qu'Elster fait une nette distinction entre les contraintes dites *essentielles* et *incidentes*, soit celles qui, respectivement, concourent de manière essentielle et de façon plus diffuse à l'élaboration du projet artistique. Les unes choisies volontairement comme contraintes potentiellement fécondes, les autres, venant s'inscrire accessoirement dans la conception de l'œuvre.

Les contraintes essentielles, éléments structurants du projet artistique, constituent avec les contraintes choisies et inventées ce qu'Elster nomme le *precommitment*, une sorte d'engagement préalable que prend l'artiste envers un ensemble de contraintes spécifiques dont il espère tirer artistiquement profit. Nous avons déjà émis nos réserves, au chapitre précédent, quant à ce genre d'engagement envers les contraintes, en particulier en ce qui a trait à leur identification préalable et préméditée. Notre intuition est que l'opposition d'Elster entre contraintes essentielles/incidentales est inexacte puisqu'elle signifie que l'identification préalable des contraintes détermine leur fonction future au sein du processus de production. De même, elle ne semble pas tenir compte de l'apport contingent des contraintes émergentes. Nous tenterons de voir, dans la section suivante, s'il y a lieu de penser autrement cet « engagement » envers les contraintes.

Typologie des contraintes et degré d'influence

Nous avons brièvement abordé la question de la typologie des contraintes sans pour autant parvenir à une réponse satisfaisante. Cela est dû, d'une part, à la relative incertitude entourant la question de l'impact des contraintes sur la dynamique du contrôle artistique et, d'autre part, au fait que cette question demeure selon nous indissociable de celle du rapport changeant qu'entretient le sujet avec les contraintes. Si une typologie des contraintes nous informe sur leur type et leur qualité, en revanche elle nous en apprend très peu sur l'impact réel que celles-ci peuvent avoir sur la dynamique des processus créatifs.

Cela dit, la typologie d'Elster n'est pas complètement à discréditer. On peut reconnaître sans réel problème que les contraintes implicites — que nous tentons de définir ici — englobent les types de contraintes énoncés par Elster. Cette typologie est toutefois à prendre avec une certaine réserve. Elle est certes éclairante, au sens où elle nous renseigne sur les différentes qualités des contraintes et sur le type de rapport que le sujet entretient avec elles, mais elle oublie toutefois un aspect important : celui de la variabilité de ce rapport.

On peut déjà soupçonner que ce n'est pas la nature ou le type des contraintes en jeu (contextuelle, historique, esthétique, etc.) qui détermine la dynamique du contrôle artistique, mais plutôt la manière dont l'artiste en vient à les considérer au cours de l'expérience créatrice : *comment elles sont subjectivement perçues par lui*. Autrement dit, c'est la perception du sujet qui détermine l'impact d'une contrainte donnée : l'importance qu'il lui accorde, en dépit de la nature ou du type que celle-ci possède objectivement ou qu'on lui confère *préalablement*.

Afin de rendre tout ceci un peu plus explicite, partons de la partition que propose Elster entre contraintes *essentiels* et *incidentes*. D'emblée, cette partition pose problème. Il semble en effet difficile de dire si les contraintes essentielles (préalablement identifiées) ont une plus grande influence que les contraintes dites incidentes, de même qu'il s'avère plutôt ardu de prédire si un choix donné de contraintes sera profitable artistiquement parlant, dès lors que dans l'activité créative entre en jeu une part non négligeable d'imprévu. Cela sans compter sur le fait que les découvertes dites créatives reposent vraisemblablement et occasionnellement sur une sorte de hasard heureux qui ne doit rien à une quelconque forme de préméditation. Les exemples abondent en ce sens, autant dans les domaines artistique que scientifique : que l'on songe à l'intégration volontaire mais imprévue des dommages subis par le *Grand verre* de Duchamp, ou encore à la découverte accidentelle du procédé de vulcanisation par Goodyear. De tels accidents de parcours peuvent grandement influencer le résultat final, même lorsqu'ils ne dépendent d'aucun acte prémédité.

Il est tout aussi difficile de savoir si l'artiste respecte aussi consciencieusement et systématiquement son engagement envers les contraintes que le soutient Elster, lorsqu'à mi-course, l'œuvre lui suggère une piste encore plus profitable que ne lui laissait espérer le choix préalable de certaines contraintes. La difficulté majeure vient du fait que les contraintes peuvent aller et venir au fil du processus décisionnel, l'artiste ayant toujours le loisir d'aller à l'encontre de ses prévisions les plus mûries.

Si, d'une part, la typologie d'Elster est fort commode, puisqu'elle permet de classer les types de contraintes avec lesquelles travaille l'artiste, d'autre part, il est relativement incertain de conférer à ces différentes formes de contraintes (choisies, inventées et imposées) un rôle spécifique et précis. Comment chacune de ces contraintes influence-t-elle à sa manière la dynamique du contrôle artistique? Difficile de se prononcer. En spécifiant différents types de contraintes, Elster est aussi obligé d'expliquer comment chacun de ces types de contraintes vient jouer sur l'activité créatrice.

En faisant abstraction de la typologie d'Elster, à quels types de contraintes renvoient précisément les contraintes *essentiels* et *incidentes*? Pourrait-on les désigner respectivement comme contraintes *internes* (organisation interne de l'œuvre) et *externes* (contexte générique et spécifique de production)? Après tout, on peut facilement concevoir que l'organisation interne de l'œuvre convoque en grande part l'ensemble des contraintes directement associées à l'élaboration du projet artistique, et penser que le contexte de production ait, pour sa part, une influence passablement plus diffuse (ou accessoire), à la manière d'une sorte d'arrière-plan imprécis. Cette distinction serait évidemment fort commode, mais elle ne tient pas compte d'un fait important : l'influence de ces contraintes diffère aussi selon les circonstances, agissant tantôt de manière déterminante, tantôt de manière diffuse. Cette variabilité concerne autant le contexte de production, dont l'impact peut changer d'un individu à l'autre, selon les circonstances particulières qui le composent, que l'organisation interne de l'œuvre, laquelle suppose un travail sur des éléments tout aussi essentiels et tangibles qu'accessoires et imprécis. Le lien exclusif que l'on serait tenté d'établir

entre contraintes externes/incidentales et contraintes internes/essentielles paraît donc plus artificiel qu'avéré.

Ainsi, en ce qui a trait aux contraintes externes, les circonstances qui composent un contexte donné conditionnent l'influence effective qu'il peut exercer sur la production artistique. Le contexte particulier d'un régime totalitaire, par exemple, ne représente pas à cet égard qu'un simple arrière-plan, mais bien une contrainte de taille. Lorsque Malevitch délaisse ses recherches suprématistes au profit du portrait et du paysage, c'est d'abord en réaction à ce qu'est devenu le futurisme, désormais instrumentalisé par l'État, mais le durcissement des politiques du régime soviétique n'est certes pas non plus étranger à cette défection de l'artiste. La réalité particulière d'un tel contexte représente bien plus qu'une contrainte négligeable, puisqu'elle sape les fondements même de la pratique de l'art, à savoir la liberté d'action artistique. Cela dit, il est aussi vrai que chacun répond différemment à un même contexte donné, de même que l'impact des contraintes dites contextuelles dépend à la fois de la perception qu'en a l'agent et de l'attitude qu'il adopte à leur égard.

En ce qui concerne les contraintes dites internes — celles qui ont trait au travail d'organisation interne des œuvres d'art —, les conditions s'avèrent tout aussi variables, dès lors qu'elles englobent autant ce qui structure substantiellement que ce qui vient vaguement teinter le propos artistique. L'organisation interne indique donc, elle aussi, un travail avec des contraintes aussi bien déterminantes que diffuses.

On en vient assez aisément à l'hypothèse que la nature, de même que le type des contraintes, ne déterminent ni leur fonction spécifique ni leur degré d'implication dans la réalisation du projet artistique. Si l'on ne peut soutenir avec certitude que l'impact des contraintes tient nécessairement de la nature particulière qui est la leur, on peut en revanche penser qu'il dépend de l'importance que ces contraintes acquièrent de manière *circonstancielle*. D'où il ressort que l'influence, déterminante ou diffuse, des contraintes dépend du rôle qu'elles jouent momentanément dans la configuration particulière qu'elles viennent former, soit dans le cadre rationnel provisoire qu'elles forment en vue des délibérations intentionnelles futures. Cela

implique également une certaine variabilité dans le degré d'influence des contraintes au fil des délibérations.

Cette fluctuation serait due moins à une transformation des contraintes elles-mêmes (leur nature) qu'au changement d'attitude du sujet à leur endroit — la manière dont ce dernier les perçoit, les comprend et les envisage en vue des décisions futures (en considérant ces contraintes soit comme obstacles paralysants soit comme défis stimulants). Une telle fluctuation serait également due au degré d'importance que leur accorde l'artiste dans l'ensemble des contraintes avec lesquelles il est appelé à composer. Cette relation fluctuante des contraintes est donc ni plus ni moins que la manière de reconsidérer, tout au long du processus de production artistique, les contraintes en présence.

Et parce qu'elle admet au départ ce rapport fluctuant avec les contraintes, nous croyons donc que l'idée de contraintes implicites (ou émergentes), que nous tentons de préciser ici, semble déjà un peu plus adéquate que celle d'engagement préalable (*precommitment*).

Une anecdote intéressante au sujet d'Arthur Honegger illustre bien cette transformation parfois radicale du point de vue du sujet à l'égard des contraintes. Le compositeur français, à qui l'on venait de commander la composition du *Roi David*, vint trouver Stravinski pour lui demander conseil au sujet de contraintes de travail plutôt inhabituelles (composition pour petit ensemble et un chœur d'une centaine de voix). La réponse fort simple de Stravinski (« Fais comme si tu avais précisément choisi cette instrumentation ») se résumait à ceci : ne jamais considérer les commandes comme quelque chose d'imposé, mais bien comme une nécessité intérieure (Levinson 2003, 254, note 2). Il s'agissait donc, en vue d'alléger quelque peu Honegger du poids d'une contrainte qu'il jugeait d'abord problématique, d'adopter un point de vue lui permettant un rapport autrement plus favorable à l'égard d'exigences singulières et peu engageantes.

Le prochain exemple vise à montrer qu'une prise de conscience différente au sujet de conditions similaires peut grandement changer le poids effectif des contraintes en

présence. Considérons le cas de deux artistes au projet et au contexte identiques. Imaginons en outre qu'ils soient tous deux, tout au long du processus de création, confrontés exactement aux mêmes contraintes. Seul point de divergence : l'attitude qu'ils adoptent envers l'une des contraintes (contextuelle). L'un envisage son projet avec une sorte de conscience aiguë du monde de l'art et avec l'intuition de son inscription particulière dans l'évolution générale de l'art; l'autre crée sans aucune forme de conscience particulière du domaine de l'art ou des enjeux artistiques qui pourraient venir le solliciter via son projet.

Dans le premier cas, l'artiste a pour ainsi dire conscience que le projet qui l'occupe consiste en une sorte de problème à résoudre artistique propre à étendre les limites existantes de l'art. Il accorde une certaine importance à cet aspect contextuel (historique) au point d'en faire un impératif qui vient teinter sinon orienter son discours artistique. Autrement dit, pour lui, la contrainte de l'inscription historique de l'œuvre représente un facteur déterminant dans les décisions relatives à la construction du discours artistique qu'il tente d'exprimer. Au cadre de délibérations intentionnelles que constitue la configuration des contraintes s'ajoute donc celle de l'inscription historique, que l'artiste devra voir à satisfaire en accord avec l'ensemble des contraintes émergentes.

Dans le deuxième cas, les décisions de l'artiste doivent tenir compte du même ensemble de contraintes, à la seule exception de la contrainte historique — bien que le sujet puisse avoir vaguement à l'esprit l'arrière-plan que constitue le monde de l'art. Cette contrainte historique est jugée par lui non pas comme un facteur déterminant mais tout au plus comme une « référence » somme toute négligeable. Ainsi, l'idée que son projet s'inscrive d'une certaine façon de manière particulière et originale dans l'évolution de l'art ne figure pas parmi les considérations majeures du cadre de délibérations intentionnelles qui est le sien.

Dans l'un et l'autre des cas, l'impact d'une contrainte de même nature (contextuelle ou historique) diffère. D'une part, la configuration des contraintes appelle une satisfaction qui doit tenir compte de conditions similaires mais dont la

valeur ou la portée intentionnelle diffère sensiblement. D'autre part, les options envisageables par le cadre de délibérations intentionnelles du premier cas sont beaucoup plus limitées que le deuxième, la contrainte historique venant restreindre de façon beaucoup plus importante la prise de décisions. Sont aussi prises en compte la pertinence et la viabilité des options possibles, susceptibles de satisfaire cette condition historique. Ainsi, dans un cas, l'inscription historique ou contextuelle devient partie intégrante du discours artistique ou, à tout le moins, le conditionne grandement; dans l'autre, elle n'intervient que facultativement, puisqu'elle n'est pas forcément, voire pas du tout, perçue par l'artiste comme une exigence essentielle à l'expression de son projet artistique.

Objections

Il y aurait sans doute quelques objections à formuler à l'endroit de la thèse « perceptiviste ». La principale vise l'idée du pouvoir de transfiguration de la perception. Celle-ci suffit-elle à changer l'impact de la contrainte? Si la perception du sujet diffère à l'égard d'une contrainte cela ne veut-il pas tout simplement dire que son type change aussi (pour reprendre l'exemple de Honegger, la contrainte « imposée » en deviendrait une « choisie »⁶)? Tout se passe comme s'il y avait effectivement changement de type. Or, on peut douter que les choses se passent ainsi. Vraisemblablement, seul le degré d'importance de la contrainte change — changement tributaire de l'attitude qu'adopte le sujet à son égard. Le degré d'impact de la contrainte dépend, par conséquent, de ce que le sujet fait de cette dernière, du degré d'attention qu'il lui porte, de l'usage qu'il en fait dans le processus de production artistique — comme l'intégrer, la contourner ou la refuser.

Pourtant, l'exemple de la contrainte contextuelle, présenté plus haut, semble plaider en faveur de la thèse du changement de type. En effet, d'aucuns pourraient s'entêter à dire que nous n'avons pas affaire là au même type de contrainte dans l'un

⁶ Dans ce cas, il s'agirait plutôt d'un changement de la relation du sujet à la contrainte, laquelle se rattache aux exigences spécifiques et préalablement énoncées de la commande.

et l'autre cas. Mais cette objection, aisément réfutable, tient d'un jugement erroné. Premièrement, nous n'avons pas affaire du tout, dans cet exemple, à deux types de contrainte, mais bien, de part et d'autre, à la présence et à l'absence de contrainte. D'abord, le premier cas plaide en faveur de l'idée d'une contrainte de type *choisie*, alors que le second fait plutôt valoir l'idée d'absence de contrainte contextuelle, bien que dans les deux cas les deux sujets soient en présence d'une contrainte de même *nature*. Ensuite, l'attention accordée à une contrainte jusque-là inexploitée, ou volontairement ignorée, ne se traduit pas en termes de changement de type, mais bien en termes d'appartenance ou non à un type. Ce qui n'interdit pas aux contraintes de chaque type d'avoir un impact variable sur le cadre de délibérations intentionnelles, en fonction de la manière particulière dont l'artiste les envisage. Dans le premier cas, ce dernier considère franchement le contexte artistique comme une contrainte *choisie*; dans l'autre, le contexte artistique n'est tout simplement pas pris en compte — aucunement perçu comme contrainte, donc ne se rapportant à aucun type particulier. En conséquence, il est clair que cet exemple ne soutient pas l'idée d'un changement de type à un autre, mais plutôt celle de l'appartenance ou de la non-appartenance systématique à un type. Il fait donc nettement valoir l'idée a) d'inclusion ou d'exclusion du type de contrainte dans le cadre de délibérations intentionnelles, de même que celle b) d'une variation possible dans le degré d'impact pour chacun des types de contraintes en question.

La thèse du changement de type doit par ailleurs parer à une objection de taille. Si le type des contraintes venait à changer avec la perception du sujet, alors il faudrait admettre que des contraintes imposées puissent se transformer aussi en contraintes inventées, ce qui, évidemment, semble plutôt inconséquent. Le statut des contraintes demeure inchangé, bien que l'attitude à leur égard varie. Il en est de même pour les contraintes choisies et inventées. L'abandon d'une contrainte choisie ou inventée signifie seulement qu'elle ne fait plus partie de l'ensemble des contraintes retenues par l'artiste, et non que ce dernier lui confère un type différent. De même, le caractère improductif d'une contrainte inventée ne remet pas pour autant en cause le type initial de cette contrainte. Le seul « changement » dont est objet la contrainte est donc la

fonction qui lui est donnée de façon circonstancielle et, par là, le degré d'impact qu'elle peut avoir sur l'ensemble des délibérations intentionnelles. La créativité autorise ainsi la reconsidération, voire la réinterprétation, de certaines contraintes, selon la relation particulière qui les lie au sujet, et n'est donc pas qu'affaire de respect ou de rejet systématique de celles-ci.

En résumé, l'influence des contraintes — la manière dont elles viennent jouer sur la production artistique (déterminante ou diffuse) — est en partie relative à la perception de l'artiste. Elle dépend de la fonction qu'acquièrent de manière circonstancielle ces contraintes, et ce, en dépit de leur nature ou de leur type particulier. Cela revient à dire que c'est le degré d'importance qu'accorde l'artiste à certaines de ces contraintes, sa façon de les intégrer ou non à son travail, qui détermine leur réelle portée sur le travail accompli : ce que représentent les contraintes *pour* l'artiste (subjectivement perçues par lui), le rôle qu'elles jouent dans le cadre particulier de délibérations intentionnelles que le sujet vient à se construire au cours de l'expérience de création.

Mais, dans la question de l'impact général des contraintes, il faut aussi tenir compte d'un deuxième facteur qui a trait au rapport particulier qu'entretiennent les contraintes entre elles. Il s'agit de la configuration et la corrélation particulières de ces contraintes, dont l'impact se fait sentir à travers la convergence des exigences qu'elles posent implicitement.

Configuration des contraintes et dynamique du contrôle intentionnel

Nous avons fait le constat qu'une typologie des contraintes est certes éclairante, mais elle nous oblige à nous engager dans des considérations fort complexes quant au rôle spécifique qui peut être attendu de chacun des types de contraintes. On observe le même problème lorsqu'on se penche sur la question de leur nature. L'ambivalence du rôle des contraintes rend la tâche beaucoup trop malaisée. Dans ce cas, sans doute est-il préférable de traiter de cette question des contraintes en fonction, d'une part, du rôle que celles-ci occupent dans les délibérations intentionnelles et, d'autre part, de la

relation qu'elles établissent avec l'ensemble des autres contraintes constitutives de ce cadre rationnel des actions. Il s'agit donc moins de prendre en considération la nature ou le type des contraintes que de leur portée au sein du processus de création. Ceci nous amène à la deuxième question annoncée en début de chapitre, soit celle qui concerne l'impact des contraintes sur la dynamique des processus de création.

Si, d'une part, le travail avec les contraintes diffère d'une résolution de problème à proprement parler (satisfaction de contraintes émergentes plutôt que résolution de problème artistique), et si, d'autre part, la fonction des contraintes est fluctuante, comment expliquer qu'au cours du processus de délibérations intentionnelles les contraintes puissent demeurer *contraignantes*?

Selon Elster, les artistes s'imposent volontairement certaines contraintes qu'ils s'engagent, dans la mesure du possible, à respecter. Le point de vue d'Elster vise donc à expliquer en quoi ces contraintes spécifiques sont *respectées*. Sans complètement rejeter cette idée, on peut penser qu'un tel engagement se fasse de manière plus indirecte, en venant se préciser lors de la formation des intentions artistiques, dans l'expérience de production artistique. Il y aurait donc d'abord engagement envers le projet artistique et, par extension, envers les contraintes dites implicites ou émergentes.

La question est de savoir en quoi les contraintes *déterminent* la dynamique des processus de créativité. Le premier élément de réponse, fourni à la section précédente, réside dans l'attitude qu'adopte l'artiste face aux contraintes, le second, dans la configuration particulière que vient former la relation interactive de ces contraintes.

Nous avons déjà fait mention de la distinction d'Elster entre contraintes essentielles et incidentes. Notre principal reproche ne vise pas tellement la distinction elle-même, mais la façon dont l'auteur conçoit les contraintes essentielles comme étant l'objet d'une préméditation. Le point litigieux réside plus précisément dans la croyance qu'une telle préméditation ait obligatoirement lieu dans le cas des contraintes essentielles. Ces contraintes essentielles contribuent de façon substantielle à l'élaboration de l'objet de la création, au sens où elles structurent le discours du

projet artistique, guident ou orientent les solutions pertinentes. Mais si la fonction *structurante* et *décisive* qu'elles acquièrent dépend bel et bien de l'attention que leur porte l'artiste, elle ne procède pas nécessairement d'une forme de préméditation, mais se concrétise plus plausiblement, et comme nous le soutenons, au fil des délibérations qui jalonnent l'expérience de création artistique. Il serait en ce sens présomptueux de penser que la véritable fonction des contraintes puisse être prédéterminée. D'autant plus que l'artiste ne peut pleinement présumer du potentiel artistique des contraintes tant qu'il n'a pas expérimenté, en temps réel, leur pouvoir effectif et leurs effets combinés.

En prenant peu à peu connaissance du poids relatif des contraintes émergentes, le sujet prend du coup conscience du cadre de travail qui est le sien, des limites provisoires de son champ d'actions. Ainsi, certaines contraintes sont revues à la faveur des solutions provisoires, lorsque l'artiste entrevoit la possibilité de les contourner ou encore de se confronter à elles. C'est en restreignant son cadre de délibérations intentionnelles que le sujet s'assure de convoquer, dans une large part, les contraintes susceptibles de contribuer de façon pertinente à la structuration de son projet. Ce faisant, il vient aussi affermir la fonction de ces contraintes au sein de la configuration du cadre de délibérations intentionnelles.

Mais en quoi consiste plus précisément ce pouvoir contraignant? En cette suite de satisfactions successives des contraintes qui se présentent au fil du processus de création.

À l'instar du contrôle plastique, il s'agit d'un pouvoir contraignant qui opère par réduction progressive des options pertinentes. C'est la satisfaction progressive et adéquate des contraintes impliquées dans le processus de production qui vient resserrer le champ d'actions, occasionnant ainsi une certaine complexité intentionnelle dans les choix à faire. On doit aussi à la convergence des contraintes la réduction, par délimitations successives, de l'ensemble des options envisageables. Ce resserrement volontaire du cadre de délibérations intentionnelles s'opère donc par satisfactions *relatives* et *convergentes* des contraintes : *relatives*, parce qu'en visant à

satisfaire un ensemble de contraintes données, les solutions émergentes — plus ou moins soumises à une forme de compromis — jouent sur le degré de satisfaction individuelle des contraintes; *convergentes*, parce qu'en tendant vers un même objet, cette suite de satisfactions vise aussi la cohésion des diverses contraintes en présence, condition de la viabilité et de la pertinence des solutions retenues.

De la même façon dont les diverses modifications apportées à un tableau peuvent entraîner une sérieuse transformation de la relation interne des éléments constitutifs, et une reformulation des enjeux d'ordre esthétique et pictural, la consolidation graduelle de la fonction des contraintes transforme la dynamique de la configuration du cadre de délibérations intentionnelles. Ce rapport fluctuant des contraintes a non seulement une répercussion sur les décisions provisoires à prendre mais aussi sur la direction générale à donner aux délibérations futures.

Cette configuration particulière des contraintes peut être appelée à varier en fonction de plusieurs paramètres, tout dépendant de a) la façon dont le sujet considère les contraintes, au fil des délibérations intentionnelles; b) l'apport réel de ces contraintes aux visées artistiques lors du processus de création; c) la relation particulière qui unit et resserre le lien de ces diverses contraintes identifiées; d) la capacité effective du sujet de gérer et de mettre à profit le cadre de délibérations intentionnelles qu'il aménage ainsi (en d'autres mots, sa manière particulière d'y répondre). Il s'agit là de différentes façons dont la configuration des contraintes confère au contrôle artistique sa dynamique particulière. Parce qu'elle autorise une grande flexibilité dans les choix à faire, la variabilité d'une telle configuration tend aussi à générer une certaine complexité intentionnelle, complexité qui vient contraindre le champ d'actions en limitant la pertinence des choix opérés au sein du cadre de délibérations intentionnelles.

Quelques précisions s'imposent au sujet de l'idée de configuration des contraintes. D'abord, on aurait tort de confondre ce cadre de délibérations avec la mise en place de règles de fonctionnement dont il suffirait de tirer en quelque sorte les conséquences logiques. Un tel resserrement des options n'équivaut ni à une

quelconque détermination logique d'une solution unique, ni à une forme de combinatoire dont les permutations suffiraient à produire des solutions artistiquement valables. L'idée de travail avec les contraintes n'embrasse pas forcément celle d'associationnisme. De plus, des conditions et des contraintes similaires peuvent conduire à des solutions fort différentes, voire divergentes, et l'artiste a toujours le loisir d'explorer selon des modalités bien différentes les diverses avenues qui se présentent à lui. On parle certes, avec la configuration particulière des contraintes, d'un cadre opérationnel relativement contraignant, mais qui laisse à la fois une certaine latitude dans l'opération des choix possibles. Il s'agit donc moins d'un cadre stérile que potentiellement fécond, dont l'artiste tente de tirer profit.

Ensuite, il n'est pas dit que la délimitation d'un tel cadre de délibérations intentionnelles permette à chacun d'opérer de manière satisfaisante. Entrent encore en ligne de compte les habiletés de l'artiste, son savoir-faire, son expérience⁷. Ces éléments jouent sur la manière dont peut être gérée cette configuration et menée à terme l'expérience de production artistique. Aussi, certains ne réussissent-ils pas, dans les faits, à gérer de manière adéquate la complexité intentionnelle d'une telle configuration de contraintes. De même, il faut tenir compte de l'éventualité où un tel cadre, envisagé bien au-delà des compétences de l'artiste, puisse constituer une impasse pour ce dernier. Si une telle configuration représente un cadre

⁷ On peut supposer par ailleurs que les savoir-faire et habiletés constituent une forme de délimitation naturelle et diffuse du cadre de délibérations intentionnelles. Puisqu'il s'agit en somme de gestes déjà éprouvés dans des expériences antérieures et intégrés dans des manières de faire spécifiques à l'artiste. Ces habitudes et savoir-faire fournissent à l'agent un socle suffisamment assuré, qui lui donne non seulement une certaine aisance dans la poursuite de son travail, mais qui peut aussi à l'occasion lui faire faire l'économie de certains détours intentionnels. Les processus de création s'enrichissent ainsi des expériences antérieures, lesquelles contribuent aussi à mieux circonscrire, voire à singulariser, d'une œuvre à l'autre, d'une période à l'autre, les sujets de prédilection et les motivations artistiques. Cela n'implique pas que l'exercice de la création artistique soit pour autant plus aisé avec l'expérience — les artistes font souvent part du témoignage inverse — seulement qu'à travers celle-ci s'élargit l'éventail des moyens mis à disposition (manières de faire et connaissances qui accompagnent les processus). Avec l'expérience vient aussi la conscience plus aiguë des difficultés à surmonter, de certains tics de l'artiste, des difficultés à composer avec ses propres limites. En ce sens, les actions présentes de l'artiste ne sont pas forcément vierges des actions passées (liées par une sorte de « généalogie » intentionnelle); elles s'appuient sur certains acquis que l'artiste est toujours libre de remettre en question.

potentiellement fécond pour la production artistique, elle n'est pas pour autant garante du succès artistique.

Nous aimerions aborder, avant de terminer, une suite de questions qui méritent d'être examinées. Elles visent à réfuter certaines objections qui pourraient être formulées à l'endroit de l'idée de configuration des contraintes. Elles permettent en outre d'éclairer certains aspects, obscurs ou discutables, du concept.

La première question se rapporte à ce qu'on pourrait appeler le problème du maintien de l'intégrité de la configuration des contraintes. Comment la cohérence de cette configuration des contraintes est-elle maintenue? Ou pour le dire autrement, comment les contraintes, dont la fonction est soumise aux changements, demeurent-elles liées et corrélées tout au long du processus de délibérations?

D'abord, les contraintes qui composent cette configuration sont bien sûr tributaires de la nature du projet. Cette dernière dicte en grande partie la constitution particulière de cette configuration et en oriente les décisions. C'est également vers elle que convergent les contraintes impliquées dans le projet. Soumise aux aléas de l'expérience de production, l'intention artistique (la nature du projet artistique) n'en demeure donc pas moins la visée fédératrice des contraintes. Elle conditionne les choix opérés, toujours en accord avec cette part plus aléatoire de l'expérience de production — les fonctions émergentes des contraintes et la part d'indétermination de l'intention artistique.

Mais si ce rapport « bilatéral » entre contraintes et intentions opère par influence mutuelle, il consiste avant tout en un rapport d'assujettissement des unes aux autres. Ce qui revient à dire que même si les termes de l'intention artistique se précisent en fonction des contraintes émergentes, contraintes et intentions visent, autant que possible, et dans un souci de cohésion, une même direction. C'est ce que nous mettons déjà en lumière avec l'idée d'un travail continu entre intention générique et intentions d'ajustement, entre visée initiale et états successifs et provisoires du projet en cours de concrétisation. En constante interaction, l'intention artistique et la configuration des contraintes guident les actions, réduisent les options pertinentes,

mais toujours avec le souci de la direction indiquée par la première et dans le respect du rapport hiérarchique qui est le leur. C'est la nature du projet, de l'intention artistique, qui conditionne en grande part la pertinence des choix de contraintes et qui en assure ainsi la relative cohérence. Et cette cohérence est en définitive tributaire de la façon dont l'artiste conçoit ce rapport étroit entre intention et contraintes. Bref, l'intention convoque et unit les diverses contraintes, dont la fonction vient peu à peu se consolider au sein du cadre de délibérations intentionnelles.

Afin de répondre clairement à la question qui nous intéresse — celle du maintien de l'intégrité de la configuration des contraintes —, nous pouvons dire ceci : la conservation et la consolidation du pouvoir contraignant dépendent ni plus ni moins de la *stabilisation corrélée* de l'*intention artistique* et de la *configuration des contraintes* (ou cadre de délibérations intentionnelles).

La prochaine question concerne celle des conditions posées par l'idée de satisfaction des contraintes. La satisfaction des contraintes suffit-elle pour qu'il y ait création? La réponse est évidemment non. On peut admettre qu'il y ait satisfaction de contraintes sans qu'il en résulte pour autant une création (au sens de production originale). Il se peut très bien que chacune des contraintes d'une configuration donnée soit entièrement satisfaite sans que cela conduise pour autant à une solution pertinente ou originale, et ce, indépendamment du talent ou du savoir-faire de l'artiste.

Cela peut aussi suggérer le cas, tout à fait plausible, d'une satisfaction des contraintes contraire à la visée de l'artiste, satisfaction qui transgresse, dans un sens, le rapport d'assujettissement des contraintes à l'intention artistique. Ainsi, entièrement absorbé par la stylisation excessive de qualités ou de détails incidents de l'objet artistique, l'artiste peut s'attarder à satisfaire des contraintes qu'il sait accessoires par rapport à l'ensemble de l'œuvre mais qui, dans son entêtement, prennent des proportions imprévues, au point où elles mobilisent toute son attention et lui font oublier le plan directeur de l'œuvre — sa direction intentionnelle générale (voir les cas de Picasso et de Frenhofer — Le *chef d'œuvre inconnu* de

Balzac —, chapitre 6, p. 126). Mais ce genre de situation vient surtout relever le cas d'un usage inadéquat ou inconséquent du cadre de délibérations intentionnelles.

Cette réponse ne devrait pas pour autant ébranler notre conviction quant à l'idée de satisfaction des contraintes. D'abord, l'idée de configuration de contraintes ne constitue qu'un des éléments explicatifs du concept plus global de mise à l'épreuve des intentions, présenté au chapitre 3, et ne peut ainsi prétendre à lui seul apporter une explication suffisante des actions associées aux productions dites créatives. Le but de cette explication ne vise pas à dire en quoi la production artistique génère des objets dont la valeur originale les autorise d'une certaine façon à devenir des créations (au sens honorifique du terme) mais aborde plutôt la question spécifique de la complexité intentionnelle à la source des processus de création. La perspective descriptive globale qui guide notre questionnement sur la créativité nous tient, en quelque sorte, à distance de cette question de la valeur — question qui, pour le moment, ne doit pas trop nous préoccuper. Enfin, le modèle théorique inclusif de la créativité, que nous tentons d'esquisser, vise à englober, dans la mesure du possible, tous les cas envisageables. Il concerne donc autant les cas réussis que ratés, lesquels cas doivent être éventuellement soumis à la question de la valeur artistique.

La dernière question, découlant de la précédente, consiste à se demander dans quelle mesure les contraintes doivent être satisfaites. Les contraintes implicites doivent-elles être *toutes* satisfaites? Et si oui, est-ce là un critère trop exigeant? Bien sûr, la satisfaction effective des contraintes individuelles représenterait une condition beaucoup trop lourde et incompatible avec la latitude permise par la configuration du cadre de délibérations intentionnelles. C'est l'idée que nous défendons plus haut, notamment en critiquant l'idée d'engagement préalable d'Elster. La satisfaction *relative* des contraintes n'implique aucunement une condition aussi « contraignante ». Elle indique simplement qu'il y ait satisfaction *générale* des contraintes, en visant les options qui répondent davantage à l'effet combiné des diverses contraintes qu'aux attentes spécifiques des contraintes considérées individuellement. La convergence des contraintes suppose d'ailleurs une suite de satisfactions elles-mêmes convergentes et

relatives : une réponse qui condense et rallie de façon pertinente les attentes posées par les diverses exigences du projet artistique. C'est précisément ce que nous entendions par l'idée de stabilisation corrélée de l'intention artistique et de la configuration des contraintes.

* * *

Que pouvons-nous dire à propos des contraintes implicites? Il s'agit bien sûr des contraintes qu'entraînent naturellement la nature du projet, les compétences de l'artiste, l'expérience et les conditions ayant trait à la réalisation du projet artistique. Nous pouvons les définir comme toutes contraintes émergentes se présentant à l'attention du sujet, au cours du processus de production artistique, et dont l'impact varie en fonction à la fois a) du rôle que leur attribue le sujet dans le cadre de délibérations intentionnelles (perception particulière et degré d'attention du sujet à l'égard des contraintes), et b) du rapport qu'entretiennent ces contraintes émergentes entre elles. Parce que le rôle des contraintes fluctue pour se stabiliser peu à peu au fil du processus de création, ni la nature ni le type de ces contraintes ne déterminent la fonction qu'elles occupent ou occuperont au sein des délibérations intentionnelles futures.

C'est essentiellement du travail réciproque de ces contraintes et de l'intention que dépendent les conditions de production, termes à partir desquels se précise l'énoncé artistique dans l'expérience de production (conceptuelle ou matérielle). Contraintes et intention demeurent ainsi en constante interaction, toujours en accord avec la direction proposée par le projet artistique et dans un rapport d'assujettissement des contraintes à l'intention unificatrice.

La complexité des délibérations intentionnelles semble dépendre en partie de ce rapport réciproque et graduel entre contraintes et intention, c'est-à-dire de la part d'incertitude dans les choix pertinents à faire et les actions adéquates à poser face aux

intentions indéterminées ou en voie de formation. Cette complexité tient également du choix pertinent des options qui, à la fois, satisfont aux contraintes émergentes et contribuent à l'organisation globale du projet artistique en cours d'élaboration.

Le contrôle artistique réside donc autant dans la détermination que le sujet met en œuvre en vue d'imposer sa vision, et sa volonté, que dans la manière dont il reçoit et répond à ce que vient lui dicter l'expérience de production. Il relève davantage d'une certaine disponibilité du sujet aux événements que d'une stricte domination du matériau artistique. Ce faisant, le contrôle opère moins à sens unique qu'à la manière d'un dialogue, entre ce qui est voulu, intentionnellement déterminé et dirigé, et ce qui est perçu comme potentiellement fécond, non prémédité mais intentionnellement intégré dans l'intention en devenir.

CHAPITRE 5

MAXIMISATION DES INTENTIONS ARTISTIQUES

L'essentiel de ce chapitre sera consacré à l'explication du concept de maximisation des possibilités communicationnelles des intentions artistiques. À travers cette analyse, nous verrons à répondre à deux objections majeures que soulève le concept de maximisation. La première concerne la légitimité même d'un tel concept dans une théorie de la créativité. Considérant la part de spontanéité qu'implique l'activité créative, l'idée de maximisation est-elle trop exigeante du point de vue rationnel? La seconde objection consiste à dire que ce concept est peu compatible avec le sens descriptif de la créativité adopté plus tôt, car le terme de maximisation ne serait en définitive qu'un synonyme d'excellence. Mais est-ce vraiment le cas? La conception particulière de la maximisation, défendue dans ces pages, fera plutôt valoir l'idée d'une recherche de la pertinence dans le rendu des intentions artistiques que celle d'une quête exorbitante de perfection. Par cette recherche de pertinence, l'artiste vise entre autres l'accord interne des qualités et des éléments émergents de l'œuvre : narratifs, esthétiques, conceptuels, etc. Nous verrons enfin que la maximisation implique également — point tout aussi important — la question de l'intelligibilité : elle suppose que la création opère au sein d'un cadre commun de communication puisqu'elle repose, à divers degrés, sur l'utilisation de conventions artistiques.

Maximisation : trop rationnelle?

Nous avons brièvement traité, au chapitre 3, de la maximisation des possibilités communicationnelles des intentions artistiques. Mais qu'entend-on exactement par maximisation? Chez Jon Elster, la maximisation concerne l'optimisation de la valeur esthétique ou artistique des œuvres d'art. Elle vise à rechercher la meilleure solution possible (artistique ou esthétique) de l'œuvre, au regard des contraintes de production. Mais Jerrold Levinson critique sévèrement cette notion de maximisation : d'une part, parce qu'il ne croit pas que l'artiste cherche à optimiser, lorsqu'il crée, la valeur esthétique ou artistique de l'objet qu'il façonne; d'autre part, parce qu'il juge qu'une telle approche emprisonne la création dans une forme de carcan trop rationnel.

Nous sommes en accord avec la première affirmation de Levinson, mais plutôt en désaccord avec la deuxième. D'abord, il est vrai que le terme de « valeur » est inapproprié. Le travail de maximisation des qualités de l'œuvre ne vise pas directement la valeur esthétique ou artistique *effective*, dans la mesure où celle-ci n'est jamais que présumée par l'artiste, et non déterminée par sa seule volonté. Le degré de valeur artistique dépend plutôt du type de réception réservée à l'œuvre achevée et d'une série de facteurs circonstanciels, liés, d'une part, au contexte de production, et d'autre part, au contexte de réception¹, paramètres sur lesquels l'artiste n'a en définitive que peu de contrôle. Elster commet certainement l'erreur commune à la plupart des théories de la créativité, qui consiste à intégrer, dans une réflexion visant le versant interne de la créativité, des aspects relatifs à la question de l'évaluation artistique. Il semble également qu'il y ait là surestimation des pouvoirs réels de l'artiste en liant de façon indue ambitions artistiques et détermination de la valeur artistique. Maximiser les qualités esthétiques ou artistiques d'un objet donné

¹ Nous séparons sciemment contextes de production et de réception, car l'un et l'autre peuvent se situer à des époques fort éloignées et différentes du point de vue de l'évolution de l'art. Un contexte de réception ultérieur permet de réhabiliter, s'il y a lieu, la valeur artistique d'œuvres jugées trop sévèrement dans leur contexte original de réception, ou à l'inverse, de revoir à la baisse l'originalité présumée d'œuvres, hautement estimées dans leur contexte d'origine.

ne garantit en rien l'optimisation de sa valeur effective (celle qu'on lui attribue en vertu de sa portée réelle sur le monde de l'art), puisque qu'une telle incidence directe demeure plus contingente qu'infaillible.

À ce titre, le statut d'icône de l'art du carré blanc sur fond blanc de Malevitch ne dépend pas de l'intention, réelle et formulée par l'artiste, d'affirmer le potentiel hautement artistique de son œuvre, mais bien de l'accueil favorable dont il fut et est encore l'objet. Une évolution de l'art différente aurait pu lui forger un destin bien différent, et les prétentions avant-gardistes de Malevitch ne nous paraîtraient sans doute aujourd'hui que vaines présomptions. Par conséquent, l'adéquation entre maximisation des qualités artistiques et maximisation de la valeur artistique d'Elster apparaît artificielle, sinon circonstancielle (lorsque, dans les faits ou de manière réursive, les deux *semblent* coïncider).

Loin de ces considérations sur la valorisation artistique, nous croyons que la maximisation vise plutôt l'*intelligibilité* de l'œuvre, à savoir la *pertinence* et la *cohérence* du rendu de l'intention, ou, pour le dire plus simplement, elle vise l'adéquation relative des moyens aux intentions. Ces points précis seront abordés au cours des sections suivantes.

Revenons pour le moment à la deuxième affirmation de la critique de Levinson. Le travail de maximisation implique-t-il une approche beaucoup trop rationnelle, ainsi que ce dernier l'affirme? Ce que Levinson reproche à l'idée de maximisation d'Elster est sans doute qu'elle exige de l'artiste d'avoir pleine conscience de la valeur artistique de sa création ou suppose qu'il ait une quelconque maîtrise sur le degré éventuel de celle-ci. Dans ce cas précis, Levinson a raison de résister à l'idée de maximisation. Mais cette critique ne tient plus la route lorsque la maximisation concerne principalement l'intelligibilité (pertinence et cohérence) de l'œuvre.

D'abord, le reproche de Levinson ne semble pas tenir compte de la part d'incertitude associée au travail de maximisation, comme le fait de découvrir au fil de l'expérience de création les moyens propres à optimiser les qualités de l'œuvre. Ensuite, la maximisation ne se limite pas à un travail strictement rationnel, qui

viendrait la réduire à une forme de préméditation ou de parcours calculé. La création artistique nécessite assurément une activité plus sensible du sujet; elle implique autant un travail rationnel que sensible sur les idées, les sensations, les émotions. Le travail de maximisation oscille donc entre ces pôles du sensible et du rationnel; l'artiste opère autant en termes de justesse, de pertinence (ce qui semble juste ou pas, ce qui, dans une certaine mesure, satisfait à ses attentes) que d'organisation rationnelle des différentes composantes de l'objet d'art.

Sur le terme de maximisation

Quoi qu'il en soit, le terme de maximisation paraîtra sans doute, aux yeux de certains, un tant soit peu excessif. D'autant plus lorsque, dans les faits, l'expérience de création ressemble plus à une lutte anarchique avec les éléments en présence qu'à une forme de processus bien ordonné et conséquent, propice à la pleine éclosion de la forme anticipée. De même, il arrive que l'artiste, habité par un sentiment d'insatisfaction, considère le fruit de ses efforts davantage comme un pis-aller qu'un résultat optimal, en tous points satisfaisant.

Mais si cette maximisation souhaitée n'est pas forcément entièrement réalisée, c'est que l'artiste est aussi appelé à composer avec tous les compromis qui viendront potentiellement tempérer ses élans. Du strict point de vue des aspirations artistiques, le résultat de cette maximisation visée peut donc se trouver en-deçà des attentes du sujet, même s'il demeure appréciable comme objet de création en soi. Dans ce cas, l'optimisation relève plus, pour l'artiste, de la tentative que de l'accomplissement effectif de ses visées. Aussi, lorsque nous parlons de maximisation des possibilités communicationnelles de l'intention artistique, peut-être faudrait-il l'entendre moins comme un but réel à atteindre qu'une direction que l'artiste se donne en vue de se dépasser : un idéal auquel il aspire, mais qu'il sait aussi hypothétique, parce que bien souvent inaccessible. Une direction que l'artiste tente autant que possible de respecter.

Cette maximisation renvoie donc à ce que nous nommions dans le chapitre précédent la *satisfaction relative de contraintes convergentes*. Étant relative, cette maximisation vise d'abord la pertinence : la justesse formelle, conceptuelle, ou autres, des solutions imaginées. Sont donc considérées comme pertinentes les options qui satisfont conjointement contraintes et intention artistique : celles qui traduisent autant que possible l'esprit de l'intention et satisfont au mieux les contraintes implicites.

Ainsi, l'artiste ne vise pas toujours dans les faits *la meilleure* solution, solution unique, ou encore logiquement conditionnée par les contraintes implicites, qui viendrait déclasser toutes les autres. Il recherche plutôt le résultat qui paraît le plus susceptible de rendre sa vision, et parmi les multiples avenues possibles, retient ce qui lui paraît le plus pertinent. Et parce qu'elle vise la satisfaction *relative* de l'intention artistique et des contraintes implicites et convergentes, la maximisation est plus affaire de pertinence que d'excellence dans le rendu.

Intelligibilité : cadre commun de communication

Entre aussi en ligne de compte, dans les délibérations intentionnelles, un autre facteur, essentiel, qui est celui de la réception du projet artistique par un public éventuel. Les choix de l'artiste se soumettent donc aussi à cette contrainte, que l'on pourrait qualifier de contrainte d'intelligibilité. Une contrainte, souvent informulée mais néanmoins présente, qui a peu à voir avec les attentes possibles et présumées d'un public donné, mais plutôt avec l'idée qu'un public éventuel puisse idéalement décoder l'intention artistique et, si possible, en apprécier toutes les possibilités et les subtilités sémantiques. Bref, la contrainte d'intelligibilité concerne la compréhension relative des intentions artistiques par un tiers. Elle exige de l'artiste qu'il recherche et maintienne, jusqu'à un certain point, l'adéquation des options émergentes avec son intention artistique. Le respect minimal de cette contrainte d'intelligibilité ne met pas pour autant l'artiste à l'abri de certaines mauvaises décisions; il maintient seulement

ouverte la possibilité de faire des choix appropriés parmi les options pertinentes qui s'offrent à lui.

La contrainte de l'intelligibilité vise donc à maintenir la cohérence du discours intentionnel en fonction des différentes contraintes en présence. Par elle, l'artiste s'assure de l'intégrité du projet artistique et de la satisfaction relative des contraintes émergentes.

L'intelligibilité des intentions artistiques repose sur leur inscription dans un cadre commun de communication, de sorte à ce qu'elles soient relativement perçues et comprises en tant qu'intentions artistiques (donc liées, positivement ou négativement, à certaines conventions existantes de l'art).

Mais qu'est-ce que ce cadre commun de communication? De manière générale, il s'agit du cadre de communication courant (celui du langage ordinaire) sur lequel repose toute forme d'échange intersubjectif, et par lequel on interprète gestes et paroles, objets et représentations, comme les signes de manifestations dotées d'intentions particulières. De façon plus spécifique, on parlerait mieux du cadre de communication artistique qui, lui, renvoie aux conventions relatives au monde de l'art et aux pratiques particulières qu'impliquent la diversité des disciplines artistiques spécifiques (conventions appartenant en quelque sorte à l'évolution particulière de ces pratiques). Ce cadre de l'« artistique » concerne donc l'ensemble des conventions reconnues de l'art, passées ou présentes, par lesquelles il est possible de percevoir ou d'interpréter un objet donné en tant qu'objet artistique ou, du moins, en vertu desquelles ce statut particulier peut lui être légitimement octroyé.

Le respect de la contrainte de l'intelligibilité n'oblige en rien l'artiste à formuler des intentions plus accessibles ou plus aisément décodables par un large public. L'exigence d'intelligibilité ne soumet ni ne réduit l'expression à l'efficacité communicationnelle. Elle vise avant tout à maintenir une certaine cohérence, interne et externe, des intentions, soit, d'une part, la cohérence minimale du propos intentionnel lui-même (être minimalement signifiant) et, d'autre part, sa *relative*

inscription dans le cadre commun de communication (être minimalement perçu et interprété comme art : être potentiellement perçu comme tel).

Mais, dans le feu de l'action, l'artiste est-il à ce point soucieux de cette question de la réception? D'aucuns répliqueront, à juste titre, que l'artiste cherche d'abord à satisfaire ses propres attentes, à combler le désir bien légitime de voir ses idées artistiques réalisées. Le respect de la contrainte d'intelligibilité n'exige pas de l'artiste d'avoir précisément à l'esprit l'idée d'un public potentiel, voire de présumer de ses attentes spécifiques. Qu'elle s'accompagne ou non de la conscience du public (comme capter l'attention et susciter l'intérêt d'un public potentiel), la contrainte d'intelligibilité est naturellement contenue dans les jugements de l'artiste. En visant à comprendre ce qu'il fait, en questionnant les moyens appropriés pour y parvenir, l'artiste tient déjà compte de cette contrainte d'intelligibilité : il évalue la justesse et la pertinence de l'objet de ses délibérations intentionnelles. Ce faisant, il adopte une perspective similaire à celle d'un public potentiel, cherche à se convaincre lui-même du bien-fondé de son intention artistique, et en évalue l'adéquation du rendu. L'artiste n'a peut être pas exactement conscience d'un public potentiel, mais l'expérience de mise à l'épreuve de ses intentions artistiques l'invite déjà dans cette direction, en l'engageant dans une sorte d'attitude critique et distanciée. En éprouvant les potentialités de son œuvre, l'artiste prend aussi indirectement en considération le point de vue de spectateur potentiel.

L'intelligibilité d'une œuvre d'art concerne donc le fait qu'elle soit a) un objet interprétable (produit avec une intention artistique particulière) b) conçu avec l'intention d'être perçu ou reconnu comme objet appartenant à la catégorie des objets d'art. L'intelligibilité d'une œuvre ne se résume pas nécessairement à sa lisibilité (en termes d'efficacité ou de clarté de lecture de l'intention artistique), mais davantage à la légitimité de son statut objet artistique (en tant qu'occurrence nouvelle s'inscrivant légitimement dans l'ensemble des œuvres d'art existantes²), selon qu'elle s'intègre au

² En tant qu'objet présentant une *nouveauté conditionnelle*, en vertu du sens descriptif de l'originalité adopté au chapitre 1 (voir section *Sens descriptif : validation de l'intelligibilité*, p. 28 sqq.).

cadre préexistant de l'art (celui de la tradition ou des pratiques vivantes de l'art), ou qu'elle institue un cadre nouveau qui permet non seulement de la lire comme objet d'art mais qui valide aussi ce statut qui est le sien.

Maximisation et stabilisation intention/contraintes

Si l'idée de maximisation, apparentée au maintien de la pertinence et à la consolidation des intentions artistiques, n'implique pas obligatoirement celle d'une forme d'excellence ou de plénitude dans l'accomplissement, elle suppose en revanche une révision partielle ou une amélioration relative du résultat escompté. Cela laisse à penser qu'un tel travail n'a lieu qu'à partir d'un certain moment décisif du processus créatif, au cours duquel l'artiste se propose de mettre en valeur les diverses qualités de l'objet de ses délibérations intentionnelles. On peut alors supposer que le travail de maximisation devient opérant lorsque les éléments mis en place constituent aux yeux de l'artiste un amalgame suffisamment cohérent et intéressant, et dont les potentialités sont susceptibles d'être développées et affinées.

L'étape de maximisation intervient donc vraisemblablement au moment où la stabilisation réciproque de l'intention et de la configuration des contraintes est atteinte, c'est-à-dire lorsque le projet présente un *certain degré de cohésion interne* et une *direction intentionnelle suffisamment affirmée*. Le peaufinage du projet peut donc être entrepris dès que l'artiste, conscient de détenir le « noyau dur » de son œuvre future, s'engage à prendre les moyens propres à exploiter les richesses qu'elle contient en puissance. Ce moment marque aussi celui où l'artiste soupèse et ajuste les éléments constitutifs de l'œuvre, en considération de leur relation et de leurs effets combinés; moment qui lui demande de naviguer, de manière plus étroite, entre les différents niveaux de structuration possibles de l'œuvre (ce dont il sera précisément question à la section suivante)³.

³ Cette direction intentionnelle affirmée concerne aussi le travail sur des fragments isolés d'une œuvre en devenir : pièces détachées présentant déjà une certaine cohérence (chapitre d'un roman; acte d'une pièce de théâtre; séquences d'un film). Chacun de ces fragments peut donc déjà faire l'objet

Ce travail de maximisation permet non seulement au sujet de préciser le propos intentionnel spécifique de ses aspirations, mais aussi de veiller à parfaire la façon dont il souhaite construire et présenter ses intentions. On pourrait dire de la maximisation qu'elle équivaut alors à une forme de dosage des constituants de l'intention, dosage qui concerne la manière particulière dont celle-ci est élaborée et qui renvoie aux moyens par lesquels l'artiste vise à traduire, le plus fidèlement possible, l'esprit de cette intention. C'est pourquoi il serait faux de croire que la maximisation des potentialités communicationnelles des intentions artistiques, parce qu'elle tente, dans une certaine mesure, de rendre plus explicites les intentions artistiques, en amoindrit le pouvoir allusif et la richesse signifiante. Un tel souci de communicabilité ne saurait se réduire à la simple recherche d'efficacité communicationnelle; il viserait plutôt à rendre sensible et compréhensible la richesse sémantique potentielle du projet artistique par une sorte de densification du « matériau » intentionnel.

Cette question de la maximisation ne devrait pas en outre nous faire perdre de vue la diversité de nature des intentions artistiques, lesquelles se font autant motivations précises qu'ambivalentes. Si certains artistes préfèrent opérer un contrôle étroit sur leur production et, par là, justifier chacun de leurs choix dans une approche de type quasi finaliste, d'autres s'autorisent, en revanche, à laisser les options plus ouvertes en ne cherchant pas nécessairement à circonscrire leurs motivations dans un plan précis, facilement discernable pour eux ou pour autrui.

Ainsi, en maximisant les qualités potentielles de son intention, l'artiste peut aussi décider de jouer sur l'ambiguïté ou la part d'indétermination de ses motivations, de sorte à en optimiser le pouvoir d'évocation. Il vise alors à rendre ses intentions sémantiquement plus étoffées et plus allusives dans leurs affirmations. Le travail de maximisation peut donc signifier pour l'artiste un travail d'ajustements subtils sur les qualités ou sur l'organisation de l'œuvre, comme relever finement certaines relations

d'une maximisation, qui se poursuit au moment où l'artiste cherche à parfaire l'équilibre des parties en fonction du tout envisagé.

ou correspondances qu'il souhaite suggérer au lieu de souligner de manière trop évidente. Au contraire, il peut chercher à rendre plus évidente et parlante la structure latente de son plan intentionnel en accentuant le rapport des éléments structurants de l'œuvre. Et si les moyens de maximisation des intentions ne sont certes pas le même dans les deux cas, leur objectif reste tout de même identique : consolider la nature particulière de la visée artistique.

L'idée du travail de maximisation se précise. Nous sommes plus à même de dire ce qu'elle exige de la part de l'artiste, de même qu'il nous est possible d'identifier un peu mieux le moment propice où cette maximisation intervient dans le processus de création. Maximiser les potentialités communicationnelles des intentions artistiques, c'est exploiter, au meilleur des connaissances et des habiletés du sujet, toutes les dimensions possibles (sémantiques, formelles, narratives, etc.) d'une intention artistique — elle-même suffisamment constituée et affirmée —, en vue de les condenser et de les exprimer dans la forme la plus adéquate possible.

Niveaux de structuration et maximisation

Le travail de maximisation consiste d'abord à rechercher la pertinence dans le rendu des intentions artistiques. Mais parce qu'elle exige une mise en accord des éléments constitutifs de l'œuvre, cette tâche demande aussi de naviguer entre les divers niveaux de constitution qu'implique le projet artistique. Autrement dit, elle cherche à consolider les qualités autant structurales que régionales de l'œuvre : aspects formels, narratifs, conceptuels, etc. Elle demande par le fait même de prendre en compte le rapport particulier qui se dessine entre ces éléments et de répondre au mieux aux conséquences qu'entraînent toutes modifications à leur égard. En conséquence, la maximisation concerne aussi la recherche de cohérence des éléments constitutifs de l'œuvre, soit le dosage et l'équilibre de leurs effets réciproques.

Cette mise en accord des différents niveaux de structuration exige parfois de revoir le bien-fondé de certains éléments de l'œuvre ou, du moins, en commande la

réorganisation interne. Autrement dit, elle contraint l'artiste à remettre en cause l'intégrité des éléments susceptibles de perturber l'équilibre interne de l'œuvre.

Il arrive ainsi que certaines modifications apportées aux composantes de l'œuvre transforment sensiblement la relation qui les unit. Ces modifications ont une répercussion qui se fait sentir soit de manière localisée, sur le rapport étroit et subtil entre les qualités régionales, soit de façon plus généralisée, sur l'organisation globale de l'œuvre, répercussion qui, par le fait même, influe sur les choix à faire quant au maintien de la cohésion de l'œuvre.

Au nom de la structure d'ensemble, l'artiste doit alors procéder à certains ajustements, autant en ce qui a trait aux qualités régionales qu'aux éléments dits structurants. Ce qui exige pour lui de penser les éléments individuels au delà de leur cohérence interne, en tenant compte davantage de leur relation aux autres éléments en présence.

À titre d'exemple, un auteur de roman peut être appelé à revoir substantiellement certains passages du récit qu'il est en train d'élaborer — des passages jugés cohérents en eux-mêmes mais mal intégrés à la trame narrative projetée. L'auteur entrevoit donc la possibilité de briser, d'une manière ou d'une autre, la cohésion un peu trop autosuffisante de ces passages, et voit à mieux les intégrer à la trame narrative du roman. Ce type de révision structurelle est aussi vraie du réalisateur de films, qui, au montage, en vient à reconsidérer l'intégrité d'une séquence donnée, soit en substituant une trame musicale aux dialogues, soit en raccourcissant la durée initiale de la scène. Le réalisateur comprend qu'en reconsidérant l'intégrité originelle d'un des éléments de son film, il rehausse du coup la tension dramatique et renforce la structure d'ensemble du récit. Ces exemples illustrent bien le cas de remaniement d'un niveau de structuration au profit d'un autre.

Le travail de maximisation commande donc parfois au sujet de revoir à la baisse l'organisation autosuffisante de certains éléments constitutifs de l'œuvre, en vue de préserver la cohésion d'ensemble de l'œuvre, voire de renforcer la justesse du propos. Il concerne alors davantage la justesse du rôle des éléments dans l'organisation

globale de l'œuvre plutôt que l'unique question de leur perfection interne. Le sujet vise les relations particulières qui s'installent entre les éléments, et c'est à partir de leurs réponses réciproques qu'il est à même de décider de leur dosage respectif dans l'organisation globale.

Contextualisme : remarques sur les contraintes contextuelles

Parce qu'elles se rattachent à l'utilisation des conventions et à la prise en considération du contexte artistique, les questions de l'intelligibilité et du cadre commun de communication nous amènent sur le terrain quelque peu miné du contextualisme. Nous avons évoqué au chapitre précédent, à travers la question des contraintes contextuelles, l'idée de contextualisme et de notre incapacité relative à juger de son impact sur les intentions et les actions de l'artiste. Sans complètement remettre en question l'idée de contextualisme, il semble néanmoins important de se questionner sur les modalités de l'impact réel des contraintes contextuelles dans la production artistique. Il s'agit par là de se demander quand, et de quelle façon, le contexte devient une contrainte opérante dans le cadre de délibérations intentionnelles. Nous verrons ainsi à raffermir la position présentée au chapitre précédent.

Au chapitre 1, il a été question de la tradition comme d'une forme de socle nécessaire à la production artistique⁴. Nous aimerions revenir sur l'idée suggérée par Noël Carroll, selon laquelle la tradition artistique exerce une forme de pression qui porte naturellement les artistes à innover⁵. Selon Carroll, parce qu'elle propose un horizon donné de possibilités artistiquement viables, la tradition vient opérer une forme de délimitation naturelle dans le processus décisionnel de création. Elle exerce

⁴ Voir chapitre 1, section *Originalité et tradition*, p. 22 sqq. Pour Carroll (2003, 212), la pression naturelle, ou le besoin d'innover, dépend de facteurs multiples. L'auteur en dénombre au moins trois : l'attention et l'intérêt du public exigent sans cesse d'être sollicités par des productions nouvelles; l'évolution des mentalités contraint les artistes à revoir les manières de faire et de dire propres à l'art; l'innovation artistique va aussi de pair avec l'émergence et la disponibilité relative de nouveaux moyens technologiques.

⁵ « (Artist) feels the pressure to add something new to the dialogue (of art) ». (Carroll 2003, 212).

une double fonction de *variation* et de *filtration* : d'une part, elle favorise un certain renouvellement des avenues de création, en fournissant le matériel propre à la création artistique (conventions, motifs, thèmes, postures artistiques) — matériel que l'artiste est appelé à modifier ou à amalgamer à sa guise; d'autre part, elle sert d'arrière-plan grâce auquel l'artiste est en mesure d'estimer la viabilité et la pertinence des options artistiques.

L'idée de Carroll est intéressante, mais implique-t-elle vraiment une sorte de *pression naturelle* qui contraindrait les artistes à aller dans le sens d'une évolution de l'art? L'artiste est-il obligatoirement soumis à l'impératif d'innovation?

Il est vrai que les savoir-faire artistiques se renouvellent — certains d'entre eux disparaissant au profit de nouvelles manières de faire —, que cette évolution voit l'émergence de nouveaux questionnements, qui éveillent les artistes à de nouvelles préoccupations. On peut raisonnablement supposer que l'artiste ressente une forme de pression associée à cette restriction relative des moyens et des conventions artistiques disponibles. Il est tout aussi vrai que tout discours artistique s'inscrit d'emblée dans un cadre commun de communication et, de fait, convoque déjà à sa manière le contexte constitutif des conventions artistiques. Mais cela implique aussi plusieurs façons pour lui de s'inscrire dans ce contexte : selon la manière dont il convoque conventions, motifs ou thèmes, mais aussi selon le type de rapport qu'il entretient, directement ou indirectement, avec la tradition artistique. Si l'artiste est libre d'opter, de façon consciente et assumée, ou, à l'inverse, de manière vague et naïve, pour la perspective de son choix (conservatisme, avant-gardisme, etc.), il lui est, au contraire, beaucoup plus difficile, voire impossible, de s'affranchir complètement du cadre commun de communication — comme produire un objet artistique qui ne relèverait d'aucune convention connue (donc difficilement lisible ou compréhensible en tant qu'œuvre d'art). Cela tient d'abord au fait que le lien qui relie l'œuvre d'art au contexte artistique est le même qui permet son intelligibilité. D'une certaine façon, il existe un rapport étroit entre l'œuvre et son contexte artistique, même si cela ne se

traduit pas nécessairement par une représentation précise de ce rapport dans l'esprit de l'artiste.

Or, l'idée de *pression naturelle* de la tradition semble impliquer, de la part de l'artiste, une conscience plus aiguë de ce rapport. Sans être contre l'idée de pression naturelle, on peut toutefois penser que la fonction de catalyseur de la tradition devient véritablement opérante pour qui en saisit la portée et sait en tirer avantage. C'est ce que nous mettons en lumière au chapitre précédent.

Aussi, ce que suppose certainement l'idée de délimitation naturelle de Carroll est qu'elle dépend surtout du type d'attention portée à la tradition et de la compréhension particulière qu'en a l'artiste, et peut-être moins d'une pression qui viendrait s'exercer naturellement et involontairement sur le jugement de ce dernier. Cette pression naturelle résulte, dans une certaine mesure, d'une prise de position intentionnellement assumée de la part de l'artiste face à la tradition. Elle exige en quelque sorte l'intégration relativement pertinente et constructive de ce positionnement artistique dans le projet intentionnel.

Or, il n'est pas certain qu'une telle résolution fasse toujours partie des ambitions de l'artiste. L'inscription du discours artistique dans le cadre commun de communication n'oblige en rien l'artiste à se positionner de façon claire ou consciente par rapport au monde de l'art, ni qu'elle l'oblige à utiliser la tradition comme une sorte de tremplin pour aller dans le sens d'une évolution de l'art. Les pratiques vivantes de l'art favorisent certes un changement du cadre de fonctionnement de l'art, en renouvelant sans cesse ses modalités, mais les artistes peuvent aussi bien refuser l'évolution générale de l'art ou simplement ne pas avoir pleinement conscience de la direction que prend cette évolution. La tradition conditionne sans doute, ou du moins elle encourage, la création de nouvelles avenues artistiques, mais les aspirations personnelles de l'artiste ne se plient pas forcément à celles du discours artistique ambiant.

Ce qui veut également dire que la création artistique englobe aussi bien la possibilité de l'avant-gardisme que du conservatisme, voire de l'arbitraire, puisque

rien n'interdit dans les faits la création d'œuvres peu originales, mauvaises, ou simplement incohérentes. Au sens large, la production artistique admet une diversité de cas possibles, tous candidats potentiels à l'appréciation — pour reprendre les termes de George Dickie⁶ — dont la valeur varie tout autant et demeure à déterminer en vertu des circonstances particulières dans lesquelles ils ont vu le jour. Cela laisse donc à penser que l'idée de délimitation naturelle de la tradition paraît plus circonstancielle que naturelle. La fonction contraignante et potentiellement « créative » de la tradition n'est réellement effective que dans la mesure où elle est activée par le sujet. Son degré d'impact est, de façon certainement plus plausible, fonction du niveau d'attention et de compréhension de l'artiste à cet égard.

Ce constat vient répondre à un des problèmes majeurs que soulève l'idée de contextualisme, difficulté qui réside dans l'incertitude dans laquelle nous plonge la question de l'impact réel et déterminant de ce type de contraintes. Le contexte de l'art rend possibles certaines avenues artistiques sans toutefois les conditionner. L'impact réel et pertinent de ce contexte dépend de l'attention du sujet — de la manière dont il perçoit et comprend cette contrainte contextuelle —, et dont il envisage de l'intégrer (ou non) dans son travail : prise de conscience de la tradition, identification des enjeux artistiques et mise en œuvre de solutions y répondant adéquatement.

L'impact de la contrainte contextuelle sera assurément plus fort et conséquent chez qui en saisit les enjeux possibles, lorsqu'elle s'intègre de façon constructive à une série de choix pleinement assumés. L'usage non-réfléchi ou encore malavisé de conventions peut quant à lui supposer déjà une forme de contrainte ou une inscription « naturelle » dans le contexte de la tradition ou dans le cadre commun de communication, mais son impact sur le processus décisionnel n'est sans doute pas comparable à celui qui découlerait d'un usage plus conséquent et raisonné. Dans l'un et l'autre des cas, nous avons bel et bien affaire à des niveaux d'intégration et des degrés d'impact différents des contraintes contextuelles.

⁶ DICKIE, George (1992). « Définir l'art » in *Esthétique et poétique*. G. Genette, (éd.). Paris : Seuil.

Certains projets ou démarches artistiques mettent clairement en avant cette conscience fine du contexte, ou implique un dialogue fertile avec la tradition. Chez Philippe Starck et Jean-Paul Gauthier, on retrouve un souci évident de réactualiser des formes connues et délibérément convenues en vue de leur conférer une signification inédite ou de provoquer une réflexion à leur sujet : réactualisation des formes génériques de mobiliers historiquement typés, dans le cas de Starck (fauteuil en résine *Louis Ghost* ou canapé en plastique *Bubble Club*⁷); utilisation irrévérencieuse et parfois déroutante, par Jean-Paul Gauthier, de formes et styles issues de l'histoire de la mode : tutu, corset, vertugadin, etc.

Évidemment, il n'est pas toujours aussi aisé, même à partir de la plus fine interprétation, de conclure à une telle forme d'intégration consciente, dans le projet artistique, de contraintes liées à la tradition. On peut toutefois poser au moins deux niveaux d'influence des contraintes contextuelles : l'un intentionnel, l'autre non-intentionnel.

D'une part, on parle d'une intégration délibérée et réfléchie des contraintes contextuelles, en vue d'en tirer artistiquement profit, comme c'est notamment le cas avec Starck et Gauthier. On peut penser aussi à Frank Stella qui, avec ses *shaped canvas*, s'interroge sur les conventions relatives aux formes et limites de la surface picturale en peinture; ou encore au compositeur montréalais Jean Lesage, qui, dans un esprit tout à fait post-moderne, tente une relecture critique, et parfois décapante, des formes musicales et de l'esthétique caractéristiques de la période dite baroque.

D'autre part, il s'agit de l'intégration indirecte voire inconsciente ou non-préméditée d'éléments du contexte dans le projet artistique — l'intégration d'une convention qui ne conduit pas obligatoirement à la remise en cause de son statut de convention.

⁷ Avec *Bubble Club*, Starck réhabilite de façon étonnante de la forme massive et typique du canapé des années 20-30 en lui faisant faire une rencontre plutôt improbable : le canapé en question est moulé dans un plastique rigide, matériau plutôt inhabituel pour ce type d'objet, et d'ordinaire destiné à la fabrication de kayaks. Ce faisant, le designer fait une utilisation sans précédent d'un procédé (le rotomoulage) jusque-là réservé à une industrie et à un usage bien spécifiques.

Cette forme d'intégration involontaire implique quant à elle au moins deux types d'usage : l'un que l'on peut qualifier de *naïf*, lorsqu'il y a usage maladroit ou non assimilé des conventions; l'autre, non-réfléchi, par lequel les conventions sont indirectement convoquées, utilisées comme simples moyens (sans qu'il y ait grande attention portée à leur potentiel artistique ou volonté de renouveler leur fonction). Cela est sans doute le cas avec certaines œuvres reprenant de manière littérale ou arbitraire des thèmes, des postures ou des conventions existantes de l'art, ou jusqu'à un certain point avec certaines œuvres maniéristes, dans lesquelles l'usage des conventions semble moins le fait d'une assimilation, ou d'une appropriation pertinente, que d'une application systématique et quelquefois superficielle.

Encore là, la façon dont viennent jouer et s'intégrer certains éléments du contexte dans le processus de création dépend d'abord de la manière dont le discours intentionnel spécifique se rapporte au contexte en question. Et ce discours artistique ne s'accompagne pas à tout coup de la conscience de cette relation particulière. Le degré d'influence du contexte est d'abord fonction de la façon dont l'artiste intègre les contraintes contextuelles dans le cadre de délibérations intentionnelles.

CHAPITRE 6

CONVERSION SENSIBLE DE L'ATTENTION

Nous avons pris soin, aux chapitres précédents, de détailler les termes de satisfaction relative des contraintes (chapitre 4) ainsi que de maximisation d'intentions artistiques (chapitre 5). Ces deux concepts viennent former le cœur de notre théorie de la mise à l'épreuve. À eux deux, ils visent déjà à donner une idée générale du type de complexité intentionnelle à laquelle doit, à l'occasion, se soumettre celui qui se donne pleinement dans le processus de création artistique. Mais manque encore à notre théorie de mise à l'épreuve un concept complémentaire, celui de conversion sensible de l'attention, concept dont les grandes lignes ont été exposées au chapitre 3, et que nous examinerons plus avant dans les pages qui suivent. Nous aurons donc à préciser ce qu'il convient d'attendre de cette conversion sensible de l'attention au sein des délibérations intentionnelles de la création, et d'expliquer en quoi elle est complémentaire au travail simultané et apparemment complet de satisfaction et de maximisation. L'analyse de cas pertinents et récurrents en création (absence de processus chez certains types de pratiques artistiques, problèmes relatifs aux intentions inchangées et à la maximisation excessive) nous permettra de légitimer le rôle et la fonction de la conversion sensible de l'attention au cœur du processus de mise à l'épreuve d'intentions artistiques.

Satisfaction, maximisation : conditions non suffisantes

La satisfaction des contraintes et la maximisation des intentions nous donnent déjà une bonne idée du type possible de complexité intentionnelle suscitée par l'expérience de mise à l'épreuve. L'une et l'autre contribuent à circonscrire peu à peu les délibérations du processus de création dans une configuration intentionnelle qui se resserre au fil de la mise à l'épreuve. Mais ces conditions ne convainquent peut-être pas, en tout temps et au moment opportun, l'artiste de la complétude relative de l'objet de ses délibérations. Aussi, satisfaction et maximisation ne constituent-elles pas obligatoirement à ses yeux un verdict suffisamment affirmé. Ne serait-ce qu'en raison du problème du repentir excessif auquel un désir immodéré de maximisation peut éventuellement le confronter. Il faut donc que s'ajoute au cadre de délibérations intentionnelles un verdict qui autorise l'artiste à mettre fin de manière avisée au processus de mise à l'épreuve, un verdict qui lui dicte la fin des délibérations. Et cette fonction est, croyons-nous, dévolue à la *conversion sensible de l'attention*.

Conversion sensible de l'attention?

L'idée de conversion sensible de l'attention est très librement inspirée de concepts utilisés en poétique psychologique, tels que la *production au-dehors de l'œuvre*¹

¹ Anzieu dégage cinq moments distincts du processus de création, les trois premiers se fondant plus ou moins en un seul. Vient d'abord la phase de *saisissement*, où la passivité du sujet s'ouvre à une activité pleine de la conscience; vient ensuite la phase de *prise de conscience d'un symbole latent* (sorte de constellation de sens qu'Anzieu nomme *représentant psychique*), symbole que le sujet reconnaît comme un « [schème directeur] de toute une complexité »; et vient enfin la phase de la *constitution du symbole latent en code*. Le symbole latent change alors de statut : « de périphérique [...] [il] est instauré comme central; d'anecdotique, essentiel; d'aléatoire, nécessaire; de désordonné, structurant. [II] devient [...] un objet possédant une logique interne, dont [on] peut se représenter les conséquences, les développements, les manifestations, en les imprimant dans un matériau approprié » (Anzieu 1981, 116-117). Les deux derniers moments, coïncidant avec le travail d'atelier à proprement parler, sont ceux de l'*incarnation* dudit code dans un matériau, et de la *production au-dehors de l'œuvre*. L'avant dernière phase, fusionnelle, constitue le moment où l'artiste fait corps avec son œuvre et accepte aisément ce libre jeu d'allers-retours entre les niveaux de conscience.

La dernière phase marque, quant à elle, celle du détachement pressenti par l'artiste. Ce dernier doit mettre un terme à la création : il doit livrer enfin son œuvre, s'en délivrer, et faire face à ce moment

(Anzieu 1981, 116 sqq.) et la *phase de réintrojection*² (Ehrenzweig 1967, 142 sqq.), concepts désignant plus ou moins ce moment crucial où l'artiste envisage la séparation imminente d'avec son objet artistique. Cette idée prend aussi très indirectement sa source dans les théories de l'expression de Croce (1991) et de Collingwood (1958), pour qui la création de l'art s'apparente d'abord à une forme de faire intériorisé et dégagé de toutes contraintes physiques ou techniques.

Si nous nous sommes inspiré de certaines des intuitions à la source de ces théories, c'est qu'il nous apparaissait non seulement juste mais indispensable de les mettre à profit en vue de la formulation adéquate d'une théorie de la créativité. Cette réflexion sur la création ne pouvait exclure celle du moment critique que représente la séparation artiste/œuvre. Certaines des hypothèses émises par Croce et Collingwood — notamment celles qui portent sur le passage presque sans médiation de l'intuition à l'expression et sur l'idée d'une manipulation strictement mentale du « médium imaginé » — nous semblent éclairantes en ce qui concerne la question particulière des « mouvements » intériorisées (processus purement mentaux) de la création — cas que nous considérerons ultérieurement (voir chapitre suivant, p. 161 sqq.).

Mais pourquoi faire intervenir dans le modèle de mise à l'épreuve d'intentions artistiques ce concept de conversion de l'attention? Une des raisons premières est que, sans cette conversion sensible qui vient clore le processus de mise à l'épreuve, l'expérience de création demeure incomplète. Ce qui signifie, d'une part, que le processus de maximisation peut conduire à des excès regrettables si, à aucun moment,

crucial et particulièrement pénible « où coexistent une unité déjà rompue, une séparation non encore accomplie ». Anzieu (1981, 128) citant Nathalie Zaltzman.

² Selon Ehrenzweig, le processus de création se partage en trois phases principales : la *projection*, l'*intégration*, la *réintrojection*. La première phase coïncide avec les premiers moments d'élaboration de l'œuvre. Elle se manifeste habituellement par une peur de la perte de maîtrise qu'éprouve l'artiste envers l'œuvre à faire. Celui-ci sent alors que l'œuvre lui échappe : il ne se reconnaît pas dans ce *rejeton*. Dans la phase suivante, l'artiste se laisse aller au jeu et diffère son jugement. L'artiste intègre son œuvre et fait corps avec elle. C'est la phase fusionnelle où généralement la vision synchrétique (voir introduction, p. 7 sqq.) prend le relais. Enfin, la dernière phase de réintrojection marque le moment où l'artiste reprend ses mécanismes de défense de la vision analytique consciente. C'est le moment où l'artiste reconnaît l'autonomie de son œuvre, et entrevoit l'instant imminent où il devra s'en détacher. Conscient de l'imperfection de ce qu'il vient de créer, l'artiste se résout soit à l'achèvement, soit à l'abandon de son œuvre.

l'artiste se convainc d'y mettre un terme au moment opportun; d'autre part, on peut dire que l'expérience de production artistique n'est pas réellement complète si, en bout de ligne, l'artiste ne retire rien, positivement ou négativement, de l'expérience de mise à l'épreuve de ses intentions artistiques. Celle-ci doit l'éclairer, d'une manière ou d'une autre, sur le travail accompli, lui dire quelque chose au sujet des intentions qu'il met ainsi en jeu. Une autre raison, qui nous conduit à soutenir l'idée de conversion sensible de l'attention, est que la théorie de la mise à l'épreuve doit être en mesure de composer avec certains cas ou problèmes spécifiques à la création, notamment ceux de l'absence apparente de processus (espace dialectique propice aux délibérations intentionnelles) et des intentions inchangées.

Que faut-il entendre exactement par conversion sensible de l'attention? Outre la fonction de validation de la mise à l'épreuve que permet cette conversion, entre aussi en ligne de compte la question du sentiment qui habite l'artiste au terme du processus créatif. Par conversion sensible de l'attention, on entend le jugement sensible qui donne un poids sensible et une force de conviction à la validation rationnelle; le terme d'attention est, quant à lui, à prendre au sens très large de conscience, de regard porté sur l'œuvre au moment crucial de son achèvement. Cette conversion sensible de l'attention a donc autant à voir avec l'attitude nouvelle qu'adopte l'artiste à l'égard de son projet artistique qu'avec la compréhension renouvelée qu'il s'en fait; bref, elle renvoie à la conscience ravivée et parfois inédite qu'éveille chez le sujet la mise à l'épreuve de ses intentions artistiques.

Le problème le plus flagrant, dont nous discuterons dans la prochaine section, est sans conteste celui de la maximisation excessive, un problème que suscite inévitablement la théorie de la mise à l'épreuve. Si celle-ci suppose une maximisation des intentions, qu'est-ce qui régule cette maximisation? Comment l'artiste identifie-t-il, de façon suffisamment affirmée, le moment où cette maximisation est atteinte?

Maximisation et syndrome de Frenhofer

Dans sa fameuse nouvelle, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Balzac met en scène Frenhofer, le vieux maître de peinture, aux prises avec ses propres insatisfactions artistiques. Les aspirations du vieux maître dénotent une prétention certaine : produire le chef-d'œuvre de sa vie. Mais l'acharnement excessif de Frenhofer mine tout espoir d'y parvenir alors qu'il ruine irrémédiablement la toile à laquelle il vient de consacrer plus de dix années de travail; ne reste plus du sujet original de sa toile — un nu — qu'un pied, saisissant de réalisme, émergeant d'un fouillis incompréhensible de lignes. L'infortune du peintre n'est sans doute ni exceptionnelle, ni étrangère aux expériences malheureuses vécues un jour ou l'autre par certains artistes trop ambitieux ou opiniâtres. Elle nous fait comprendre que l'acharnement n'est pas toujours le meilleur allié de l'artiste et que les désirs trop ambitieux de maximisation doivent être parfois bridés. Appelons ce genre de situation *syndrome de Frenhofer* ou syndrome du repentir perpétuel : ce besoin irrépessible de peaufiner à l'excès les produits de la création, d'être critique jusqu'à la censure la plus autodestructrice. Le syndrome de Frenhofer peut par ailleurs témoigner du désir de l'artiste de prolonger ce lien fusionnel qu'il entretient avec son œuvre, lequel rend particulièrement douloureuse toute idée de rupture imminente.

Le récit de Balzac soulève plusieurs questions captivantes relativement à la production de l'art, dont une, qui nous intéresse plus particulièrement ici : où s'arrête exactement le travail de maximisation? Autrement dit, comment, sans miner le travail de maximisation, l'artiste évite-t-il de sombrer dans le syndrome de Frenhofer?

Évidemment, même les artistes les plus aguerris n'échappent pas, à un moment ou un autre, à ce genre d'échec cuisant. On peut constater, de visu, ce genre d'expérience malencontreuse dans une scène éloquente du fameux film d'Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*. On y découvre non seulement la méthode de travail singulière — par déconstructions et reconstructions successives de l'image — du célèbre peintre catalan, mais on le retrouve aussi tentant désespérément de récupérer le fruit de son

acharnement, aux prises avec des circonstances de création plutôt difficiles et peu glorieuses (« ça va mal... très, très mal! », s'exclame l'artiste, en plein moment de ratage complet³). Chez Alberto Giacometti, l'idée d'échec est plus insidieuse et indissociable du faire artistique. Autant chez Picasso, on devine un plaisir de faire libéré de tout complexe, autant chez Giacometti, le processus de création — qui prend chez lui les dimensions d'une quête sans fin, propice aux insatisfactions quasi morbides et permanentes — est rarement le lieu d'une victoire sur la matière, ou d'une quelconque réussite artistique, l'incarnation matérielle de la vision artistique se trouvant inévitablement en-deçà de sa projection mentale.

Certains auteurs, comme René Passeron (1996), avec son idée de *détournement créateur*, ou encore Anton Ehrenzweig (1967), avec l'idée de *contrôle aveugle*, veulent bien voir dans cette mise en échec du prévisible, prémédité ou non, l'essence même de l'acte artistique. Selon ces auteurs, cette approche « paralogique » favoriserait la gestion du chaos inhérent au matériau imprécis auquel se mesure le sujet créateur. Elle témoignerait aussi du désir de l'artiste de se sortir du confort rassurant des habitudes de travail, de se mettre en situation de danger, de provoquer des dérapages volontaires, propres à la digression créative. La création repose certainement, et jusqu'à un certain point, sur ce besoin de contrer une démarche trop rationnelle, au profit d'une sorte de logique du hasard. Mais elle exige, en contrepartie, une dose de contrôle sur le matériau inédit qu'elle suscite. Aussi, cette mise en échec du prévisible doit ultimement tendre vers un but concret, car ce qu'elle vise n'est pas à proprement parler l'échec du projet artistique, mais bien celui d'une conduite trop rationnelle. Elle vise en premier lieu la découverte de pistes fécondes et inédites. Et les fruits de cette expérience doivent, à un moment ou un autre, être avalisés par l'artiste, donc considérés et intégrés, de manière rationnelle à la production artistique.

³ CLOUZOT, Henri-Georges (1956). *Le Mystère Picasso*. Film 35 mm, coul. et n. et b., 78 min. France : Filmsonor.

D'un autre côté, une approche trop rationnelle — trop consciente de ses opérations — ne suffit pas toujours à gérer de façon satisfaisante les fruits de la création artistique. Elle s'avère insuffisante, lorsqu'elle n'arrive pas à composer adéquatement avec le caractère encore fragmentaire et chaotique de l'objet artistique ou à naviguer au travers de la complexité des délibérations intentionnelles que suscite cet objet; de même qu'elle peine parfois à réguler ses propres délibérations, puisqu'aux prises avec des décisions qui dépassent largement la simple dimension logique. On rencontre peut-être moins ce genre de problème dans les processus employés par Sol Le Witt ou Donald Judd — pour ne nommer que ceux-ci —, que dans ceux que mettent en œuvre Francis Bacon ou Willem de Kooning. En ce sens, le travail apparemment plus instinctif de Bacon et de Kooning — spontanéité qui n'amenuise en rien celle que l'on pourrait retrouver chez Le Witt et Judd — peut simplement vouloir dire tenir compte des paramètres de travail de façon plus sentie que rationalisée, et suppose un processus créatif qui ne détaille pas forcément ses multiples opérations ou bien qui ne parvient pas à en faire état en termes rationnels.

Les deux derniers chapitres nous ont montré comment la satisfaction relative et convergente des contraintes constitue une première condition de la mise à l'épreuve des intentions artistiques. Mais si cette condition n'est pas suffisante, c'est qu'une telle satisfaction n'interdit aucunement, une fois exprimée, une révision à la hausse des attentes de l'artiste. De même, la maximisation ne permet pas en soi de poser un verdict tranché : elle peut encore se traduire par un travail sans fin sur les qualités de l'œuvre. Au jugement de l'artiste doit donc venir d'ajouter une forme de sentiment suffisamment affirmé qui vient mettre un terme au processus de délibérations intentionnelles. Un sentiment qui indique au sujet une sorte de seuil critique, au-delà duquel il devient hasardeux de s'aventurer au risque de compromettre l'intégrité de l'œuvre. Un verdict qui le prévient d'outrepasser les limites de ce point de non retour. Sans cet aspect sensible susceptible de freiner son dévorant désir de perfection, l'artiste risque alors, entre autres dans les cas impliquant un fort niveau de complexité intentionnelle, de souffrir du « syndrome de Frenhofer ».

Ce que cela veut dire, c'est que le simple aspect rationnel des délibérations ne suffit peut-être pas à poser un verdict adéquat s'il n'est pas accompagné d'un sentiment qui lui confère à la fois un caractère sensible — verdict d'autant plus pénétrant et convaincant aux yeux de l'artiste. Et la conversion sensible de l'attention est ce sentiment qui vient donner une forme sensible et décisive à ce verdict.

En termes plus concrets, c'est l'accord du sensible et du rationnel qui donne une densité particulière à ce verdict, qui avertit l'artiste des excès possibles, du seuil critique qu'il vient d'atteindre, et qu'il convient de ne pas franchir.

Évidemment, un tel verdict n'est valable que dans la mesure où l'artiste le prend en considération. Car il se peut aussi que ce dernier, pris par l'élan créateur, brave l'interdit de ce verdict qu'il sait convaincant. Aussi, l'artiste n'est pas tenu en tout temps de se plier aux mises en garde qu'il a lui-même exprimées. De même, rien ne le retient d'aller, en toute connaissance de cause, vers la catastrophe annoncée, si le goût du risque demeure pour lui plus fort que la prudence. En clair, la fonction première du verdict de la conversion sensible de l'attention consiste avant tout à avertir le sujet des risques potentiels, de le conditionner en vue d'une prise de décision éclairée, et peut être moins à brimer fougue et goût de l'aventure, lesquels constituent aussi le sel de l'expérience créative.

Nous avons surtout parlé de la conversion sensible comme d'un verdict qui vient mettre un frein aux délibérations intentionnelles et aux élans trop ambitieux de l'artiste. Mais la fonction du verdict de la conversion sensible ne saurait simplement se cantonner à celle de validation. Si elle porte sur l'œuvre achevée, cette conversion sensible informe aussi bien des pistes possibles d'œuvres futures. Elle met l'artiste en état de repenser et de revoir ses manières de faire. Elle l'engage, ou du moins l'invite, à réfléchir sur sa démarche artistique. Elle lui fait prendre conscience de la place qu'occupe son œuvre dans l'évolution plus large de sa production artistique. Elle favorise les questionnements autour de l'origine et de la destination future de sa démarche. Elle lui procure des indices, des pistes possibles pour les œuvres futures. Elle prépare le terrain en vue des productions à venir. Elle ouvre à l'artiste des

horizons nouveaux, parce qu'elle le met en présence de ce qui, de son œuvre, de ses motivations, de lui-même, demeurerait encore insoupçonné avant d'être dûment mis à l'épreuve.

Les objets de la conversion sensible de l'attention

En abordant la question de la conversion sensible de l'attention, nous avons surtout mis l'accent sur le *produit* de l'expérience de création et moins sur l'*expérience* elle-même comme objet possible du verdict. Cet oubli, qui n'aura sans doute pas échappé à l'attention de certains lecteurs, pourrait à bon droit s'ajouter au nombre des objections formulées à l'endroit du concept de conversion sensible de l'attention : que faire des créations dont l'intérêt premier réside essentiellement dans l'expérience de création plutôt que dans un objet bien défini? La conversion sensible de l'attention compose-t-elle avec ce genre de situation? Ce versant de la créativité ne saurait évidemment être ignoré, d'autant plus qu'il concerne une large part des formes de création ou des attitudes artistiques, passées et actuelles (arts d'improvisation et de performance, art web interactif, art relationnel).

Il arrive très certainement que, lorsque l'objet matériel ne constitue pas la fin de l'expérience de création — notamment dans le cas de la performance ou des « environnements » à géométrie variable de l'art relationnel —, le verdict de l'artiste repose sur les qualités ou l'intensité de l'expérience même. Ce sont ainsi les conditions de l'expérience, les moyens mis en œuvre, ou encore la « tournure des événements », qui déterminent les qualités de l'intervention artistique et deviennent objets du verdict de la conversion sensible — un verdict fondé sur l'appréhension particulière de l'expérience de production par l'artiste.

Un tel verdict ne saurait toutefois être réservé uniquement aux œuvres de type performatif, car la singularité de l'expérience peut aussi venir jouer sur l'appréciation par l'artiste des qualités matérielles d'objets d'art plus conventionnels, comme la peinture et de la sculpture.

Aussi, la pertinence d'une œuvre pourrait être jugée par son auteur, moins en raison des qualités apparentes de l'objet que de la qualité de l'expérience qui préside à son élaboration. Ou encore parce que, au moment du verdict, la pertinence de l'œuvre résulte de l'intensité et du caractère unique de l'expérience de sa concrétisation matérielle.

La conversion sensible suscite donc une variété de verdicts possibles. Ceux-ci se rattachent autant à l'œuvre qu'au processus, ou à ces deux aspects, considérés simultanément. D'une part, l'œuvre peut être perçue par l'artiste comme a) pertinente ou complète, en raison d'un certain degré d'achèvement dans la réalisation de l'objet ou de l'intervention artistique; ou b) incomplète (relative insatisfaction de l'artiste par rapport au résultat), compte tenu de certaines qualités inadéquatement exploitées ou développées. D'autre part, le processus de création peut être jugé c) satisfaisant en lui-même (avec ou sans résultat acceptable à la clé) comme expérience bénéfique ou d) incomplet (lorsque l'artiste juge qu'il aurait pu poursuivre plus avant les délibérations en vue d'approfondir l'exploration qu'elles laissent présager).

On s'en doute, les raisons qui conduisent au verdict de la conversion sensible sont multiples et elles ne concernent pas forcément le résultat tangible de l'objet artistique. Elles tiennent aussi occasionnellement compte des conditions particulières de la production artistique, du type d'expérience singulière qui confèrent à la mise à l'épreuve une dimension unique et irréductible à l'objet artistique lui-même.

Cela suppose encore que le verdict de la conversion sensible n'est pas toujours un jugement que l'artiste parvient à détailler de manière rationnelle. Parce que la complexité et la force d'impact d'un tel verdict (lui-même construit à partir de considérations se rapportant autant à l'objet artistique qu'aux conditions de production de celui-ci) sont parfois plus sentis que rationalisés, ou à tout le moins, ils relèvent d'un mélange subtil et inextricable de sensible et de rationnel.

Sur les intentions inchangées

Un autre problème devrait retenir notre attention : celui des intentions inchangées, brièvement évoqué au chapitre 3. Nous avons soutenu que la mise à l'épreuve ne se solde pas forcément par une transformation ou une remise en cause profonde des intentions : elle permet avant tout d'exprimer un verdict quant à la pertinence de ces intentions, un jugement qui en valide le bien-fondé. Cette mise à l'épreuve semble donc admettre l'idée de délibérations intentionnelles sans changement réel d'intentions, ou encore celle d'une sorte de degré zéro du processus créatif — un passage direct de l'intention à la réalisation, sans médiation préalable dans une expérience concrète (comme peuvent le laisser supposer les pratiques de l'art conceptuel, notamment).

La mise à l'épreuve admet sans doute plusieurs cas possibles d'expériences, notamment lorsque a) l'intention artistique, suffisamment claire et affirmée dans l'esprit de l'agent, est apparemment réalisée sans autre forme de médiation critique (absence apparente de processus); b) l'artiste ressent le besoin d'éprouver, en pensée, le bien-fondé ou la pertinence de son intention artistique (intention inchangée mais tout de même éprouvée dans un processus)⁴.

Mais y aurait-il lieu de croire en un degré zéro du processus créatif? L'idée d'absence de processus paraît bien étrange, d'autant plus qu'elle va jusqu'à suggérer l'absence de toute délibération intentionnelle. À notre avis, elle paraît tout à fait injustifiée, même dans les cas particuliers de créations qui mènent à des propositions radicales et supposément dépourvues de processus créatif — comme peuvent le laisser croire les œuvres immatérielles et les objets trouvés. Car n'y a-t-il pas, dans tous les cas de création, au moins une forme minimale de questionnement, un parcours en quelque sorte intériorisé qui mène d'une intuition première à la

⁴ Comme nous l'avons annoncé en début de chapitre, cette question spécifique des processus intériorisés sera abordée, plus en détail (voir chapitre suivant, p. 161 sqq.).

réalisation d'une intention dûment formée? N'existe-t-il pas, entre le moment où surgit l'intuition et celui où l'artiste s'autorise à l'incarner, un quelconque espace de réflexion qui avalise la réalisation des intentions? L'artiste n'adopte-t-il pas parfois certaines stratégies de présentation, ne serait-ce qu'en se questionnant sur les moyens mis à disposition pour incarner concrètement les œuvres — sans que cela implique, dans le cas de l'art conceptuel, un travail sur les qualités esthétiques des œuvres — et sur la façon dont elle sera présentée, ou encore sur les réactions qu'elle pourrait éventuellement susciter?

Autour des intentions artistiques, semble-t-il, gravitent de telles considérations, qui, si elles n'influent pas forcément sur le résultat final, sont néanmoins présentes lors des délibérations intentionnelles. Ces considérations de nature diverse sont celles qui constituent tout cet affairément autour de l'intention artistique. Elles sont les contraintes reliées à la réalisation du projet lui-même : l'ensemble des conditions et des questionnements se rapportant à la production de l'œuvre. Même si ses intentions artistique paraissent ténues, voire imprécises, le sujet s'engage tout de même dans une série de délibérations gravitant autour du complexe intentionnel en présence. Il prend en compte ces considérations hétérogènes qui de manière diffuse donnent une consistance intentionnelle à une visée souvent encore bien imprécise.

Les intentions inchangées ne supposent donc nullement l'absence de questionnement les concernant. De telles intentions ne sont pas moins éprouvées que les autres, ne serait-ce que l'artiste, déjà convaincu de leur potentiel artistique, doit aussi à un moment ou l'autre les valider en en autorisant pleinement l'incarnation.

Quelques objections

Bien que nous ayons pris le soin de préciser le rôle dévolu à la conversion sensible de l'attention, cette idée ne manquera pas de soulever quelques objections de taille. D'une part, certains détracteurs pourraient se demander, à bon droit, s'il ne s'agit pas là d'un concept fantôme qui ne vise qu'à justifier celui de mise à l'épreuve, ou bien

s'il désigne une réalité vécue par l'artiste. D'autre part, on peut se demander si cette conversion sensible de l'attention représente un passage obligé en création.

Nous avons soutenu que la conversion sensible de l'attention survenait au terme de l'expérience comme signe sensible de la complétude de l'expérience. Mais il n'est pas exclu qu'elle puisse aussi se produire bien après l'achèvement de l'expérience de mise à l'épreuve. Après tout, l'artiste peut bien prendre conscience après coup de la signification véritable de l'œuvre achevée ou être touché par certaines de ses qualités, jusque-là ignorées.

De toute évidence, ce cas semble nous montrer que la conversion sensible ne dicte pas toujours la fin de l'expérience; elle la succède aussi parfois dans le temps. En apparence seulement. Car qu'indique cet exemple, sinon une compréhension ou une perception renouvelée de l'artiste à l'égard de son œuvre? Ceci ne remet pas pour autant en cause l'idée d'un verdict initial ni la dévaluation de celui-ci par rapport à toute forme de verdict ultérieur. La conversion sensible de l'attention consiste à poser un verdict au moment de l'achèvement de l'œuvre, selon les circonstances du moment, au meilleur des capacités et des compétences de l'artiste. Ce verdict peut toujours être jugé incomplet par rapport aux façons ultérieures de voir ou de comprendre l'œuvre, bien qu'il soit ressenti comme jugement entier et décisif, au moment même de son affirmation.

Plusieurs raisons expliquent la reconduction du verdict. Parmi celles-ci, la volonté d'éprouver les intentions non pas dans un objet unique mais dans une série d'œuvres. En cela, l'artiste se trouve à varier, à loisir, les avatars possibles de ses intuitions. Ces œuvres successives témoignent en quelque sorte des moments signifiants d'un processus à long terme. Elles constituent les différents stades de développement de la démarche artistique, les indices propres à comprendre le parcours singulier des intentions artistiques. Le cadre de la mise à l'épreuve se trouve alors étendu à cet ensemble, lequel devient, de ce fait, objet du verdict. Cette manière de faire engage l'artiste dans un travail sur la continuité où le verdict sensible, reconduit d'une œuvre

à l'autre, tient lieu de jugement provisoire jusqu'à l'achèvement pleinement assumé de la série.

Le report du verdict trouve sans doute aussi sa cause dans l'interruption intermittente du processus de création, c'est-à-dire lorsque l'expérience de production d'une œuvre se trouve fragmentée et prolongée dans le temps. Cela est vrai de *La Tentation de saint Antoine*, dont Gustave Flaubert fit trois versions (1848, 1856, 1874), du premier trio pour piano et cordes en si mineur (opus 8) de Johannes Brahms, que le compositeur revisita vers la fin de sa vie, ou des toiles de Frank Auerbach, souvent reconsidérées et remises en chantier. Longtemps laissées en jachère, ces œuvres n'ont été reprises et achevées que tardivement, pendant la période de maturité de leurs auteurs. Aussi, plutôt que de compromettre l'intégrité de leur projet, certains artistes, préfèrent-ils s'accorder un temps d'arrêt et de maturation, en rapportant, à un moment ultérieur, la poursuite des travaux. Ces choix résultent pour chacun de raisons fort différentes : manque de confiance, conditions peu propices au dénouement heureux de la production, ou, encore, résolution relativement complexe de l'œuvre à faire. Les aléas de l'expérience de production artistique sont donc certainement à mettre au compte de cette reconduction involontaire du verdict.

Quelque fois, même s'il survient au terme de l'expérience, le verdict tombe au moment où les ressources sont pour ainsi dire épuisées ou lorsque les conditions de production empêchent de revoir substantiellement le projet en cours. C'est ce genre d'expérience que fit Bergman lors du tournage de *Toutes ces femmes* — film qu'il jugea par la suite assez sévèrement, et à propos duquel il dit : « il faut parfois beaucoup plus de courage pour serrer les freins que pour lancer une fusée. Ce courage m'a manqué et j'ai compris trop tard quel genre de film j'aurais dû faire » (Bergman 1992, 334). Le verdict sensible accuse donc aussi bien les échecs que les réussites de l'entreprise artistique.

La conversion sensible de l'attention ne suppose ainsi en rien un verdict définitif, qui contraindrait subséquemment le sujet de formuler des jugements différents sur ce qui a été accompli. Elle implique seulement un jugement situé dans le temps

— exprimé à un moment précis —, conforme à l'état d'esprit de l'artiste, ce dernier aux prises avec un ensemble de contraintes à satisfaire. Le jugement de la conversion sensible suppose alors un ensemble de décisions, prises à un temps t , pertinentes au regard des circonstances constitutives de ce moment précis. Il n'interdit aucunement une révision ultérieure de la pertinence ou de la validité des choix opérés au moment du verdict initial.

Mais un tel verdict a-t-il obligatoirement lieu au terme même de la mise à l'épreuve, lorsque s'achève le processus de création? N'est-il pas permis de penser qu'un tel verdict puisse tout aussi bien se produire avant ou pendant l'expérience? Bien entendu, on peut fort bien imaginer qu'un artiste, habité tout entier par son sujet, et suffisamment convaincu du bien-fondé de ses intentions, n'ait pas à attendre la fin du processus de réalisation pour que viennent se confirmer ses sentiments et ses intuitions. À ses yeux, l'expérience de réalisation prend sans doute alors moins la forme d'une mise à l'épreuve, où sont remises en question ses intuitions de départ, que d'un passage obligé de leur concrétisation. Mais le fait que, au terme du processus, les intuitions premières demeurent inchangées, ne mine en rien la fonction critique du verdict final. Ne serait-ce parce qu'en venant confirmer ce qui est déjà chez le sujet une conviction profonde, il confère non seulement à ces intuitions le statut d'intentions artistiques, mais les autorise en outre à s'incarner dans des œuvres d'art. Le verdict de l'attention sensible est donc aussi nécessaire à celui qui ne sait pas encore ce qu'il est en droit d'attendre de la mise à l'épreuve de ses idées, qu'à celui qui, par la vigueur de ses intuitions, en ressent d'emblée la justesse et la fécondité.

À l'autre extrême, lorsque la nature même de l'objet artistique l'exige, le verdict peut être reconduit bien au-delà du moment de réception de l'œuvre par le public. Cela est principalement le cas des improvisations publiques (musicales, théâtrales, entre autres), des œuvres évolutives qui étendent et transgressent les limites de la production artistique dans la sphère publique de réception. Avec ce type d'œuvres, le temps de production se prolonge à l'occasion dans celui de la présentation publique.

Ces deux moments, souvent différés, se déroulent alors de manière simultanée, jusqu'à en devenir indissociables. Cette attention active du spectateur l'implique aussi — et parfois à son insu — dans le processus de production de l'œuvre, laquelle sollicite sa collaboration du seul fait de sa participation (comme les environnements relationnels de l'artiste Rirkrit Tiravanija qui ne se contentent pas d'accueillir le spectateur, mais lui font aussi prendre une part active dans l'élaboration de l'œuvre). Avec les œuvres d'improvisation ou de type *work-in-progress*, l'issue de la création dépend parfois non seulement du travail de l'artiste, mais aussi de la réponse particulière du public qui assiste en temps réel à ce moment trop souvent solitaire et secret de la production artistique.

De telles réponses suffiraient sans doute à contrer les principales objections concernant la question de la conversion sensible, mais ce serait ignorer un autre problème en apparence tout aussi imparable : appartient-il toujours à l'artiste de formuler un tel verdict? Ainsi, il se peut que, en raison des contraintes et des aléas associés à la production artistique, l'achèvement de l'œuvre ne dépende pas toujours de la volonté de l'artiste mais aussi d'impératifs extérieurs auxquels il doit se plier. Combien d'artistes se font prier de livrer la marchandise, au risque de se faire confisquer les œuvres qu'ils doivent consentir à laisser partir, et ce, malgré le doute et l'insatisfaction : réalisateur de cinéma aux prises avec un échéancier strict et un budget serré, romancier bousculé par un éditeur un brin impatient, sculpteur dépassé par les impondérables d'une commande d'art public.

Les créateurs ne sont évidemment jamais tout à fait à l'abri de telles contingences extérieures. Pas plus qu'ils ne sont en tout temps les meilleurs juges pour décider du sort de leurs œuvres. Ces conditions font partie des circonstances de production et renvoient aux contraintes implicites du projet artistique. La maîtrise de la situation dépend avant tout de la capacité de l'artiste à gérer l'ensemble de ces conditions. Et si, en dépit de l'obstacle que représentent ces impératifs extérieurs, ce dernier parvient à affirmer son autonomie, sa tâche demeure aussi de poser, de la manière la plus éclairée qui soit, un verdict approprié; bousculé par ces facteurs extérieurs,

l'artiste n'exerce pas moins son jugement, bien qu'il n'ait pas toujours le loisir de l'exercer au sein de conditions optimales.

À ce chapitre, l'observation de Paul Valéry était probablement des plus avisées : les artistes abandonnent leurs œuvres plus qu'ils ne les achèvent réellement, avec à la clé un sentiment plus près de la reddition que de la satisfaction.

Une dernière objection consisterait à dire que le verdict sensible n'est pas forcément au rendez-vous pour tous. En d'autres termes, il pourrait très bien y avoir délibérations intentionnelles sans renouvellement de l'attitude du sujet à l'égard du produit de la créativité ou de l'expérience de créativité, donc ultimement sans une quelconque forme de conversion chez lui. Notre point de vue est que l'expérience de l'activité créative, qu'elle soit une réussite en termes d'expérience et de résultat ou qu'elle se solde par un échec, dit, à divers degrés, quelque chose à l'agent à propos de son projet, de ces intentions et, pourquoi pas, de lui-même. Si l'artiste souhaite mener à bien la réalisation de sa création, il doit être en mesure d'en juger la pertinence, il doit donc être apte à déterminer, de manière pertinente, le moment où il devra mettre fin à ses délibérations, selon des motivations qu'il connaît précisément grâce à ce verdict éclairé (positif, négatif ou mitigé).

* * *

Si la création admet sans difficulté les cas d'absence de processus ou d'intentions inchangées, il existe néanmoins un espace minimal de délibérations intentionnelles qui permet le passage obligé de l'intuition à l'action. La satisfaction des contraintes et la maximisation des intentions ne font pas encore de la création un processus complet en soi. À ces conditions doit aussi se joindre un verdict éclairé, sans lequel l'artiste risque de céder au désir démesuré et sans fin de « perfection ». La conversion sensible de l'attention consiste précisément en ce type de verdict, lequel autorise la

fin des délibérations intentionnelles du processus de mise à l'épreuve d'intentions artistiques.

Le verdict que permet la conversion sensible de l'attention est tributaire de l'expérience de mise à l'épreuve, que celle-ci soit extériorisée ou intériorisée, quasi immédiate ou déployée dans le temps. Et le moment où s'exprime ce verdict varie grandement selon les circonstances de l'expérience : quasi simultanément au processus de mise à l'épreuve ou au terme d'une expérience plus substantielle, laquelle se prolonge même parfois au-delà de sa réception par le public. Et parce que le verdict de la conversion sensible de l'attention ne saurait toujours se réduire qu'au résultat concret de la création, il vise autant les œuvres que l'expérience singulière que suscite la particularité des processus de création. Si elle permet de faire un retour critique sur les intentions, la conversion sensible de l'attention ouvre aussi des horizons inédits qui conditionnent dans une certaine mesure les productions futures.

CHAPITRE 7

LA MISE À L'ÉPREUVE DE LA MISE À L'ÉPREUVE : EXAMEN DE PROBLÈMES PARTICULIERS

Maintenant que nous avons pris soin de détailler la théorie de la mise à l'épreuve en ses points essentiels, nous avons à en éprouver les limites et les prétentions en la confrontant à certains problèmes particuliers potentiellement préjudiciables à son égard. Ces problèmes, nous les identifierons à partir des limites inhérentes à la théorie. Il s'agira d'abord de délimiter les frontières naturelles de la théorie en vue d'identifier les problèmes en question et les cas de pratiques artistiques concrètes qui s'y rattachent. Cette discussion reposera principalement sur deux aspects essentiels de la théorie : la nature irréductiblement intentionnelle des actions artistiques et la nécessité d'un espace dialectique (espace de délibérations intentionnelles) propre au déploiement des processus de création, quels qu'ils soient. Ces problèmes seront abordés en convoquant à l'occasion certains cas réels de pratiques artistiques singulières qui semblent aller à l'encontre des conditions supposées par la théorie, et qui risquent de les remettre profondément en cause. Ce n'est qu'au terme de cet examen que nous serons à même de déterminer si les prétentions de la théorie de la mise à l'épreuve s'avèrent plausibles et si — point important — elles peuvent rendre compte de la diversité des pratiques artistiques réelles, de même que des processus, tout aussi divers et complexes, qu'elles suscitent.

Éprouver la théorie de la mise à l'épreuve

D'emblée, notre théorie de la mise à l'épreuve recouvre plusieurs cas évidents de productions artistiques, ne serait-ce que toutes celles qui reposent sur la manipulation apparente d'un médium (peinture, sculpture, photographie). Les problèmes soulevés aux chapitres précédents auront donné une bonne idée des autres types de pratiques particulières qu'englobe la théorie. Nous reviendrons plus amplement sur certains de ces problèmes au cours de ce chapitre, en vue de valider les prétentions de la théorie de la mise à l'épreuve. Il importe, en premier lieu, de s'attarder aux cas problématiques, soit aux pratiques artistiques hors-norme qui précisément sont les plus susceptibles de mettre en péril la théorie de la mise à l'épreuve.

À cette fin, plutôt que de partir du choix arbitraire de cas paradigmatiques, nous prendrons comme point de départ la théorie elle-même. Ceci, en tâchant d'abord d'en circonscrire les qualités inhérentes et les limites naturelles, pour mieux l'éprouver par la suite, à partir de problèmes pertinents, convoqués à juste titre par ces limites naturelles.

Retour sur la théorie de la mise à l'épreuve

Avant de confronter la théorie de la mise à l'épreuve à certains cas problématiques, il serait profitable de revenir brièvement sur ses principales caractéristiques, de même que sur les raisons de sa formulation.

Nous avons annoncé, au chapitre 1, les deux principales conditions que devrait remplir une théorie correcte de la créativité, soit le fait d'être à la fois inclusive et flexible. En ceci, elle devrait être apte à englober tous les cas possibles de productions artistiques et être à même d'expliquer tous les types possibles de processus associés à ces diverses productions artistiques.

En formulant cette théorie, le but premier a été de répondre à la question du paradoxe du contrôle sans contrôle. L'hypothèse que nous avons soutenue est que le paradoxe du processus de création tient plus d'une complexité intentionnelle que

d'une forme de paradoxe insoluble. À partir de cette hypothèse, il fallait en arriver à définir la nature du contrôle qui permet de composer avec cette complexité intentionnelle supposée. Ce que nous avons fait en proposant la théorie de la mise à l'épreuve.

Ce que nous avons défendu jusqu'à maintenant, c'est l'idée que cette théorie permet d'appréhender les différents processus de production artistique comme autant de degrés d'un même continuum processuel ou comme différents types d'actions se rapportant à une même échelle intentionnelle, laquelle va des intentions les plus simples aux délibérations les plus sophistiquées. En ce sens, la théorie dépasse ce que l'on attendait d'elle — rendre compte des délibérations complexes —, puisqu'elle permet également de décrire, ou du moins comprendre, les modalités propres aux processus créatifs les plus hétérogènes.

Parce qu'une telle théorie vise à ratisser large, il se peut qu'on lui reproche de ne pas être assez contraignante. Cette objection ne tient toutefois pas compte de la perspective descriptive adoptée plus tôt, en vertu de laquelle nous partageons la question de la créativité en deux versants complémentaires, soit ceux de la production et de l'évaluation. Comme la stricte question de la production peut très bien se passer provisoirement de celle de l'évaluation, et comme la réalité de l'art va de pair avec un renouvellement certain dans les moyens d'expression, une théorie de la créativité doit donc être en mesure de couvrir l'éventail le plus large possible de pratiques et de processus artistiques. En d'autres termes, la théorie de la mise à l'épreuve n'a pas à s'assujettir à la question subsidiaire de la valeur artistique. Par conséquent, la véritable question qui se pose à l'endroit de cette théorie revient plutôt à se demander si sa latitude et sa flexibilité présumées permettent réellement d'englober tous les cas possibles, bref, si la théorie de la mise à l'épreuve remplit ses promesses.

L'étendue et la variété des processus qu'embrasse la théorie nous permettent déjà de déterminer les deux pôles du continuum processuel qu'elle couvre et, par le fait même, elles nous informent des limites naturelles de son inclusivité. Si cette inclusivité ne permet en aucune manière de déduire les modalités des pratiques

artistiques inédites ou futures, elle demeure toutefois en accord avec l'extension possible de l'art. La connaissance de ces limites présumées nous offre aussi l'opportunité d'identifier avec plus de justesse les problèmes que pourrait éventuellement rencontrer la théorie de la mise à l'épreuve. Et c'est seulement au terme de l'analyse de ces problèmes que nous serons en mesure de dire si les prétentions de flexibilité de la théorie de la mise à l'épreuve sont fondées. Nous aurons donc à voir si celle-ci parvient vraiment à rendre compte de la particularité des processus de productions artistiques les plus divers.

Outre ces conditions générales, relatives à son extension, la théorie de la mise à l'épreuve en reconnaît d'autres, liées aux modalités de production artistique. Ceci exige, dans un premier temps, de revenir sur la formulation de la théorie.

Les derniers chapitres nous ont permis de présenter et d'examiner en détails les différents éléments essentiels de la théorie de la mise à l'épreuve. Pour les besoins de son examen critique, la théorie de la mise à l'épreuve devrait néanmoins faire l'objet d'une formulation plus concise. Considérons tout d'abord cette première formulation étendue :

Au sens descriptif, le processus de création consiste en une mise à l'épreuve d'intentions artistiques (celles-ci comprises à la fois, au sens large, comme vouloir-dire artistique et, au sens restreint, comme stratégie ou projet artistique particulier). Le type de contrôle dont dispose l'artiste dépend, d'une part, de la configuration particulière d'une suite de contraintes implicites (nature du projet, compétences de l'artiste, conditions qui président, de près ou de loin, à la production du projet artistique); et, d'autre part, ce contrôle dépend à la fois de la satisfaction relative et convergente de ces contraintes implicites et de la maximisation des intentions du projet artistique. Le verdict de la conversion sensible de l'attention est celui qui, à terme, autorise la fin des délibérations du processus de création en jugeant de la pertinence du travail de satisfaction et de maximisation.

Cette formulation résume assez bien la nature et la fonction de chacun des éléments constitutifs de la théorie de la mise à l'épreuve. Si nous en resserrons le propos, nous obtenons la proposition suivante :

Au sens descriptif, le processus de création consiste en une mise à l'épreuve d'intentions artistiques (vouloir-dire artistique, au sens large; stratégie artistique, au sens restreint). De celle-ci dépendent la construction critique et progressive du projet artistique et la dynamique particulière que prennent, tout au long du processus créatif, les délibérations intentionnelles. La fin de ces délibérations est dictée par la conversion sensible de l'attention, verdict par lequel l'artiste est à même de juger de la validité des intentions éprouvées.

La théorie de la mise à l'épreuve repose ainsi sur trois conditions essentielles : 1) toute action créative est fondamentalement intentionnelle; 2) cette intention nécessite un espace dialectique qui est celui de son élaboration et de sa réalisation; et 3) elle est aussi sujette, à terme, à un verdict sensible.

C'est donc essentiellement au regard de deux de ces trois conditions — le caractère intentionnel de la création et la nécessité d'un espace dialectique¹ — que seront identifiés et formulés les problèmes qui nous intéresseront dans les pages suivantes.

Nous aborderons, dans les deux grandes sections de ce chapitre, deux problèmes principaux propres à remettre en cause les prétentions de la théorie de la mise à l'épreuve. Le premier problème, qui se rapporte aux limites possibles d'inclusivité de la théorie, traite de la question de la légitimité des actions arbitraires. Si la théorie de la mise à l'épreuve admet un large éventail d'intentions, des plus simples aux plus complexes, nous avons à nous demander si elle inclut aussi les actions arbitraires — celles qui semblent sans intentions apparentes —, et le cas échéant, il faut voir ce qui justifie la nature artistique de telles actions. L'autre problème concerne une des conditions de la théorie relative au processus de médiation critique dans la réalisation

¹ Le concept de verdict sensible, largement traité au chapitre précédent, ne sera abordé qu'indirectement, en lien avec la question des délibérations intentionnelles.

des intentions. Elle indique la nécessité d'un espace de délibérations intentionnelles comme espace de transformation et d'incarnation des intentions artistiques. Mais cette condition tient-elle compte des cas où cet espace de délibérations semble tout à fait absent, comme on pourrait en déduire, par exemple, des actions spontanées ou arbitraires?

Niveaux de délimitation intentionnelle : stratégies diffuse et restreinte

S'attaquer au problème des intentions arbitraires exige d'abord de revenir sur la question des niveaux de délimitation intentionnelle supposées par la théorie de la mise à l'épreuve.

Des deux niveaux de délimitation intentionnelle (vouloir-dire artistique et stratégie artistique particulière) que pose la théorie de la mise à l'épreuve, le vouloir-dire artistique représente la forme d'intention artistique la plus fondamentale.

Nous avons pu, au chapitre 3, nous faire une idée assez claire de la signification de ce vouloir-dire artistique : il est la prétention, éclairée ou naïve, assortie ou non de la compétence requise, de faire de l'art². Une formulation étendue nous en apprendrait toutefois davantage sur les divers aspects qui le sous-tendent. En tant que prétention de faire de l'art, le vouloir-dire artistique dépend non seulement du désir d'expression du sujet mais aussi du rapport très libre qu'il entretient avec le système de l'art³, suivant que ce concept d'art varie d'un individu à l'autre en termes de connaissances (des plus approfondies aux plus superficielles), de compétences (activité professionnelle ou dilettante), de pratiques (des plus assidues aux plus occasionnelles) et de goûts.

² Pour les définitions courte et longue du concept de vouloir-dire artistique, voir chapitre 3, *Processus de création et mise à l'épreuve d'intentions artistiques*, p. 68 et note 8.

³ Ce système de l'art renvoie de manière très large à l'ensemble des actions, des assertions, des conventions artistiques existantes — des plus conventionnelles aux plus avant-gardistes — qui constituent, dans les faits ou en prétention, la sphère théorique et pratique de l'art, et à partir desquelles quiconque, public averti ou non, en déduit, de façon forcément subjective et partielle, informée ou naïve, voire partielle, le concept d'art.

Les critères personnels du sujet concernant l'appréciation de l'art déterminent donc en partie la teneur de ce vouloir dire artistique. Et comme ces critères sont appelés à changer chez un même individu, la teneur de ce vouloir-dire artistique change aussi au fil des expériences pratiques du sujet, de sa fréquentation de l'art et des réflexions que suscitent ces approches de l'art. La teneur relative du vouloir-dire artistique peut également tenir pour le sujet d'un ensemble de catégories de pratiques artistiques — effectives ou présumées — reconnues par lui comme formes légitimes d'art (artisanat, art récréatif, art commercial, art d'avant-garde, art du passé). Suivant les particularités de cet ensemble de critères, la configuration que prend ce concept d'art varie grandement d'un sujet à un autre : de la plus exclusive (conception limitée qui ne tolère que certaines pratiques au détriment d'autres formes d'art) à la plus inclusive (conception étendue de l'art et de ses pratiques). Et c'est en rapport à cette conception singulière que les artistes, professionnels comme dilettantes, expriment et légitiment la prétention artistique de leurs créations.

Le vouloir-dire artistique suppose donc plusieurs choses : d'abord que le sujet, dès lors qu'il s'engage dans l'activité de création de type artistique, exprime déjà une intention très vague mais réelle, à savoir le souhait de produire, de façon éclairée ou naïve, et conformément à sa conception personnelle de l'art, quelque chose en termes artistiques. Cela veut aussi dire que cette prétention artistique, qu'elle s'accompagne ou non des compétences et de la reconnaissance requises, appartient de plein droit au sujet qui l'exprime, puisqu'étroitement associée à sa volonté et à son désir d'exprimer quelque chose. C'est donc sa compréhension subjective du système de l'art qui, chez le sujet, légitime cette prétention de faire de l'art et qui, dans une certaine mesure, autorise l'expression de ses intentions et de ses actions. Considérant la réalité toujours mouvante et extensive de l'art — composée d'une diversité d'approches, de croyances et de pratiques, aussi bien convergentes que divergentes —, considérant qu'aucune de ces vues en particulier ou même l'accord de certaines d'entre elles ne permet jamais de formuler de manière claire la réalité d'un tel phénomène — au point d'en faire une prescription qui ferait autorité —, chacun est laissé donc à lui-même quant à la compréhension et à la définition à donner à ce concept d'art.

Mais comment savoir si le sujet exprime réellement un tel vouloir dire artistique? Quels sont les indices qui nous informent de cette intention? Et quels seraient les critères déterminants de ce vouloir-dire artistique?

Découvrir l'existence de ce vouloir-dire artistique ne nécessite pas que nous nous interroguions sur les motivations profondes qui président à la réalisation d'objets soi-disant artistiques. Concrètement, de tels objets nous font déjà part de ce vouloir-dire artistique. Car autant les intentions particulières (les stratégies artistiques particulières) y sont parfois difficiles à déceler, autant le vouloir-dire artistique s'y affirme de manière évidente. Devant ces objets dont le sens nous échappe quelquefois, nous ne pouvons passer à côté du fait qu'ils nous sont tous présentés avec une même intention, soit qu'ils doivent être appréhendés et lus comme objets artistiques. Même si nous ne saisissons pas bien la signification profonde que peut avoir une chaise couverte de graisse présentée dans une galerie d'art, nous savons tout de même que — en raison du contexte de présentation de l'objet, des témoignages écrits de l'artiste (lesquels peuvent nous paraître tout aussi obscurs) et du statut reconnu qui est le sien — Joseph Beuys l'a conçue comme objet artistique. De la même manière, des tableaux exposés dans une galerie d'art commercial — bien que nous soyons en droit de questionner leur valeur artistique réelle — nous indiquent de par leur localisation qu'ils relèvent eux aussi d'un vouloir-dire artistique, sans doute bien différent de celui qui anime Beuys mais tout aussi légitime dans son désir d'expression. La nature commune de ces œuvres réside dans le fait qu'elles se présentent toutes implicitement comme objets de nature artistique et qu'elles commandent que nous les percevions et les considérions comme telles. Elles témoignent toutes de cet engagement à la source de leur conception : le désir d'exprimer quelque chose qui soit de nature artistique.

Ainsi, en témoignant de cette forme d'engagement, tout objet artistique nous informe sur l'intention artistique la plus fondamentale qui soit — celle qui conduit le sujet à poser une série d'actions qui s'apparentent vaguement aux activités « artistiques » ou « créatrices » (les deux termes étant d'ordinaire synonymes) — ou

qu'il souhaite ou comprend, en vertu de ses propres termes, comme « artistiques ». De tels objets nous informent donc de cette intention qui prédispose le sujet à créer et qui mobilise ses facultés en vue de cette fin.

Comme il s'agit d'une forme d'intention plutôt diffuse, l'expression de ce vouloir-dire ne va pas forcément de pair avec l'idée d'une confrontation réelle avec les conventions, les exigences professionnelles ou les problématiques artistiques en vigueur dans le « monde de l'art »; elle ne fait que signaler l'ambition bien élémentaire de produire quelque chose qui soit artistique. C'est pour cette raison que cette prétention du vouloir-dire artistique est d'abord fonction de l'arrière-plan très personnel du sujet. Elle s'exprime à la mesure de ce que ce le sujet conçoit et comprend comme étant de l'art. Si par cette prétention le sujet postule que l'objet doit être perçu comme objet artistique, il ne fait au mieux que présumer de l'assentiment hypothétique de la part du public. À ce niveau primaire de délimitation intentionnelle, le sujet n'aspire donc qu'à produire quelque chose qui pourrait être potentiellement artistique, et qui lui permet, à tout le moins, d'exprimer cette intention diffuse du vouloir-dire artistique.

Cela revient à dire que, du strict point de vue de la production artistique — du point de vue descriptif de la créativité —, l'expression de ce vouloir-dire artistique n'exige ni les compétences ni la reconnaissance associées au statut d'artiste. Elle est avant tout la prétention légitime du sujet d'exprimer, à sa mesure, quelque chose d'ordre artistique, soit en fonction du rapport très libre que ce dernier entretient avec le monde de l'art : compréhension et conception compétente ou naïve du « système » de l'art et de ses pratiques; connaissances artistiques poussées ou superficielles; fréquentation assidue ou rare de tout ce qui touche de près ou de loin au système de l'art (expositions, écrits théoriques, etc.); goûts en matière d'art. Et, à ce niveau intentionnel plutôt fondamental de la créativité, le bien-fondé de cette prétention artistique n'est tributaire que du désir d'expression du sujet.

Puisque l'arrière-plan légitimant ce vouloir-dire artistique varie d'un individu à un autre, il s'agit d'une relation très libre avec le monde de l'art, théoriquement

affranchie de toutes obligations à son endroit — bien qu'en pratique elle lui soit souvent tributaire —, et qui autorise donc toutes les formes de production à prétention artistique. Cela signifie en clair que quiconque manifeste le désir de s'exprimer artistiquement est en droit de prétendre à ce vouloir-dire artistique, indépendamment de ses compétences effectives en matière d'art.

Du point de vue évaluatif, cette prétention du vouloir-dire artistique doit en revanche rencontrer, à un moment ou un autre, l'opinion du public de même que l'avis et l'expertise d'artistes ou de connaisseurs. C'est le type de réception de l'objet de cette prétention artistique — par le public et par certaines personnes compétentes (artistes, conservateurs, historiens et théoriciens de l'art, etc.), lesquels se prononcent sur sa pertinence et sa portée artistique — déterminant *a posteriori* sa valeur et sa pertinence artistique. Ce qui signifie que, en dépit de l'authenticité et de la légitimité de leurs désirs d'expression, artistes et prétendants artistes doivent s'en remettre, tôt ou tard, à un verdict qui dépasse les bornes de leurs propres prétentions.

Aucune critique, aussi sévère soit-elle, ne peut toutefois justifier la contestation d'un tel désir d'expression. Pour reprendre l'exemple fictif de Frenhofer, le vieux maître peut être convaincu de la valeur artistique de son œuvre, tant et aussi longtemps que cette prétention ne rencontre pas l'incompréhension et le scepticisme du public (en l'occurrence, Porbus et le jeune Nicolas Poussin, stupéfaits devant l'irréparable gâchis). Mais cette fin de non-recevoir n'enlève rien à la prétention d'art de Frenhofer, puisqu'elle ne concerne que la valeur artistique de l'œuvre et non la légitimité du désir d'expression artistique. De la même manière, si l'on refuse un quelconque mérite artistique à la peinture passablement médiocre d'un dilettante, on peut difficilement, à la faveur de cette appréciation critique, nier son vouloir-dire artistique.

À la lumière de la discussion précédente, on peut donc poser au moins deux critères déterminants de ce vouloir-dire artistique :

a) toute forme d'intervention (une action, un énoncé, un objet) doit être produite avec l'intention d'en faire quelque chose qui, indépendamment de sa pertinence, de

ses qualités et de sa valeur effectives, soit minimalement appréhendée comme entité artistique; et b) elle doit être présentée de sorte à mettre en valeur la nature artistique de cette intention (contexte de présentation favorable à une lecture artistique — galerie d'art, musée —, déclaration d'intention tels que témoignages verbaux ou textes de démarche artistique).

La question des niveaux de délimitation intentionnelle clarifiée, nous serons plus à même de considérer celle de la prétention d'inclusivité de la théorie de la mise à l'épreuve. Nous aurons à nous demander si les actions arbitraires — sans intention apparente — s'inscrivent dans le continuum intentionnel supposé par la théorie de la mise à l'épreuve. Notre hypothèse est que, même si ces actions arbitraires ne font que reposer sur la prétention bien vague du vouloir-dire artistique — l'intention la plus fondamentale que reconnaît notre théorie de la mise à l'épreuve —, leur nature artistique demeure tout à fait légitime.

Actions et intentions arbitraires

Certaines créations artistiques nous laissent parfois perplexes en ce qu'elles nous donnent le sentiment qu'elles sont sans intention précise, comme si elles avaient été conçues de manière irréfléchie et tout à fait gratuite. Elles donnent l'impression quelquefois trompeuse que leur auteur a négligé de leur conférer une quelconque signification ou encore de nous offrir des indices suffisants quant au sens à leur donner. En pareils cas, nous sommes en présence d'œuvres qui, pour reprendre très librement l'expression de Duchamp, semblent être en déficit intentionnel. De prime abord, ces objets ou ces actions laissent deviner ou bien des intentions difficiles à décrypter ou bien des intentions apparemment dépourvues de pertinence. La plupart du temps, elles nous laissent avec un sentiment d'incertitude, parce que nous peinons à leur donner une signification précise : *Air-Conditioning Show* de Terry Atkinson et Michael Baldwin, qui nous laisse voir une galerie d'art impeccablement blanche et vide; concert silencieux à la 4:33 de John Cage; objets arbitraires uniformément bleus

d'Yves Klein; performances déroutantes de Joseph Beuys, comme *I like America and America likes me*.

Le problème est souvent de savoir si ces objets relèvent de choix purement arbitraires, auquel cas il faut se demander s'ils sont toujours intentionnellement justifiés, ou s'ils ne nous apparaissent arbitraires qu'en raison de notre incapacité fréquente à y déceler une quelconque intention qui viendrait justifier ces choix pour le moins déroutants.

D'abord, qu'entend-on exactement par « actions arbitraires »? D'une part, ce terme désigne ce qui est fait sans motivation apparente; d'autre part, il signifie ce qui apparaît sans motivation apparente mais qui est conçu de manière entièrement assumée par l'agent.

Or, il y a lieu de croire que les exemples énoncés plus haut relèvent du second sens, puisque ces œuvres, tout comme les œuvres artistiques en apparence arbitraires, dépendent la plupart du temps d'une motivation — une stratégie artistique particulière — qu'il nous appartient de découvrir.

S'il est souvent affaire d'appréciation personnelle, le problème de l'arbitraire en est donc aussi un d'interprétation. Nous devons d'abord faire en sorte de connaître le discours singulier qui vient activer la signification correcte des œuvres, avant de se prononcer sur la nature soi-disant arbitraire des choix qui président à leur réalisation. En général, l'interprétation correcte de tels objets suffit à résoudre cette fausse impression d'arbitraire. Ces derniers s'éclairent alors d'une signification qui nous échappait jusque-là et nous apparaissent moins comme les fruits de choix arbitraires que comme le résultat d'une stratégie particulière, assumée par l'artiste. Connaître la stratégie artistique à l'origine des choix artistiques revient donc à chercher les intentions qui les justifient, en dépit de l'impression d'incongruité qu'elles suscitent initialement : c'est chercher à comprendre la singularité artistique de cette prétention (de ce vouloir-dire).

Mais tout bien considéré, les œuvres d'art sont toutes plus ou moins la métaphore d'un propos que le spectateur est invité à reconstituer. Seulement, certaines œuvres résistent plus que d'autres à une lecture hâtive ou à une interprétation immédiate, comme en témoignent les objets d'art, interventions ou performances évoqués plus haut. Ceux-ci sont davantage l'expression indirecte des intentions sur lesquelles elles reposent; elles jouent en quelque sorte le rôle de symbole ou de symptôme de ces intentions — pour reprendre un terme de Nelson Goodman (1992). De telles œuvres ne rendent pas forcément de manière transparente et directe les intentions à leur source, à plus forte raison, lorsqu'elles ne présentent pas les indices intentionnels propres à leur interprétation. Il arrive que les qualités apparentes ou l'absence de telles qualités de ces objets ne nous permettent pas d'identifier et de restituer l'intention artistique (la stratégie intentionnelle) que l'artiste désire transmettre par ces objets. Le cas échéant, elles n'y renvoient que de façon détournée, souvent par une déclaration verbale ou écrite (texte expliquant la démarche artistique)⁴. Le spectateur doit alors composer avec cette rupture radicale entre ce que présentent ou évoquent ces œuvres et le discours qu'elles sont censées rendre. La signification de ces œuvres, rebelles à une interprétation aisée, ne peut être activée qu'en connaissance de cette déclaration d'intention, tout à fait absente de l'objet artistique lui-même⁵. Et c'est souvent ce genre de hiatus entre l'œuvre et son discours sous-

⁴ On pourrait parler dans ce cas d'intentions *transitives* et *intransitives*. Les intentions transitives étant celles que l'objet artistique présente de manière plutôt évidente et directe, les intentions intransitives, celles qui ne peuvent être connues que par une déclaration d'intention — et que l'objet présente de manière détournée. *La raie verte* de Matisse, *Portrait d'Henri VIII* par Holbein le jeune ou *Action painting* de Mark Tansey semblent présenter des intentions transitives — elles donnent à tout le moins l'opportunité de nous faire une idée du but visé par les artistes —, alors que *Étant donné : 1° la chute d'eau 2° le gaz* de Duchamp, les bandes verticales de Daniel Buren, l'amas de bonbons de *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de Felix Gonzalez-Torres, œuvres plus énigmatiques, nous mettent en présence d'intentions de type intransitif, c'est-à-dire que l'objet ne véhicule pas de façon explicite.

⁵ Le problème courant de l'interprétation de l'art va souvent de pair avec l'incapacité de déterminer les éléments pertinents à interpréter. C'est sûrement le cas si l'on interprète *Fountain* de Duchamp comme sculpture minimaliste (à partir de ses seules propriétés physiques ou en raison de sa vague ressemblance avec les sculptures de Robert Morris), alors que les indices de son interprétation demeurent extérieurs et étrangers à l'objet lui-même (dans le dessein, provocant mais novateur, de Duchamp). La tâche, souvent ardue, du spectateur est de situer le lieu véritable, unique ou multiple, de l'intention artistique : dans l'œuvre elle-même ou dans ses qualités, dans l'action (le geste

jacent qui cause cet hermétisme relatif de l'art et qui laisse le spectateur dans un état d'incertitude en lui donnant une fausse impression d'arbitraire.

Principe d'indifférence, ready-made et actions arbitraires

Considérons l'exemple des fameux ready-made de Marcel Duchamp. Duchamp affirmait à propos du choix de ces objets destinés à être artistiquement « transfigurés » qu'il se faisait selon une sorte de principe d'indifférence (sans préférence esthétique ni visée rationnelle autre que de faire de ces objets quelque chose qui soit artistique). Par la transfiguration artistique de ces objets trouvés, Duchamp en venait plus ou moins à mettre en évidence l'idée que le *faire* artistique est avant tout chose une question de choix, puisqu'il revient à *choisir* de manière subjective — et donc arbitraire —, des éléments de nature diverses (une couleur, une forme, une idée, un objet), des conventions artistiques admises et reconnues comme telles de manière tout aussi arbitraire au fil de l'évolution des pratiques de l'art.

Le principe d'indifférence de Duchamp est intéressant à plusieurs égards. D'abord, il témoigne d'une intention précise de la part de l'artiste, celle de ne faire intervenir aucun goût esthétique ou intention particulière dans le choix des objets trouvés. Toutes les actions subséquentes, reliées à la conception des ready-made — les choix « arbitraires » de Duchamp — sont donc préméditées : elles sont conditionnées par l'intention du principe d'indifférence. Ce choix, pleinement assumé par l'artiste, est l'intention particulière qui donne en quelque sorte l'illusion de non intentionnalité ou d'arbitraire à l'activité de création : choisir un objet en dépit de ses caractéristiques physiques, de ce qu'il peut évoquer métaphoriquement, ou encore de l'état d'esprit de l'artiste au moment même où il transfigure l'objet quotidien en objet d'art. Le principe d'indifférence consiste précisément en la *stratégie* employée par Duchamp pour justifier la création hors-norme de ces objets trouvés, et par laquelle ceux-ci prennent tout leur sens. Une telle stratégie se confirme d'ailleurs par les nombreux

performatif) qui préside à cet objet, ou encore dans une stratégie qui admet un ou tous ces éléments à la fois.

témoignages de l'artiste à ce sujet, de même que dans la « production » significative de ready-made : *Hérisson*, *Underwood*, *Roue de bicyclette*, *In Advance of the Broken Arm*, *Fountain*. Quoiqu'il soit plutôt malaisé de déterminer avec certitude les intentions de Duchamp en ce qui a trait à certains de ses objets tout-faits — quelle est, par exemple, l'intention derrière *Fountain*? simple canular? réflexion sur l'art? nouvelle façon de faire de l'art? —, on peut au moins reconnaître, outre la volonté d'utiliser des objets déjà faits, ce principe d'indifférence comme l'intention commune aux objets arbitraires que sont les ready-made. Par conséquent, les actions apparemment non intentionnelles qui président à l'élection de ces objets sont intentionnellement chargées, du fait qu'elles sont informées par une stratégie particulière.

On reconnaît dans cette stratégie artistique de Duchamp au moins deux niveaux d'intentionnalité : 1) le vouloir-dire artistique, qui, au départ, conditionne toutes intentions ou actions futures de l'artiste (avant même l'énonciation du principe d'indifférence), cette conscience, encore vague mais réelle, qu'a Duchamp d'inscrire celles-ci dans le champ spécifique des intentions et actions artistiques, et 2) le principe d'indifférence lui-même, stratégie qui motive et justifie le choix arbitraire des objets destinés à devenir objets d'art. Cela veut dire que les ready-made relèvent de choix en apparence arbitraires mais tout de même admis par une stratégie qui ne l'est pas forcément : ils sont intentionnels, nonobstant la prescription d'actions arbitraires à la source de leur élection comme objets d'art. Cela revient aussi à dire que, même en l'absence d'une prescription explicite, comme l'est le principe d'indifférence formulé par Duchamp, les ready-made seraient encore intentionnellement justifiés comme objets d'art — mais sans que cela leur garantisse pour autant la même fortune artistique —, parce que destinés à être tels, en vertu du premier niveau de délimitation intentionnelle qu'est le vouloir-dire artistique.

Ces deux niveaux d'intentionnalité demeurent tout aussi présents dans les *Following Pieces* de Vito Acconci, le *Grand saut dans le vide* d'Yves Klein, les *Inert Gaz Series*, l'improbable « exposition » de galerie d'art fermée de Robert Barry, les

œuvres immatérielles de Lawrence Weiner et d'Yves Klein, ou encore le fameux de Kooning effacé par Robert Rauschenberg. Si elles passent à la limite pour arbitraires, les actions de ces artistes ont toutes un point en commun : elles relèvent d'une stratégie particulière — réflexion sur la relation du corps de l'artiste et du public chez Acconci; explorations poétiques et quasi mystiques chez Klein; remise en cause de l'hégémonie du visuel en art et des limites de l'art « au moyen » d'œuvres immatérielles ou anti-art chez Barry et Weiner; performance irrévérencieuse mais un brin symbolique chez Rauschenberg (effacer un dessin de Willem de Kooning, un des artistes phares de la peinture expressionniste américaine)⁶. Et, bien qu'elles renvoient à des stratégies fort différentes les unes des autres, elles partagent au moins, d'une façon plus élémentaire, une même intention diffuse (le *vouloir-dire artistique*) qui les destine toutes à être lues exclusivement comme intentions artistiques.

Ce vouloir-dire artistique conditionne la nature des actions en amont du projet artistique, même lorsque l'ambition de l'artiste est de ne pas avoir d'intentions précises. Les intentions et les actions arbitraires, voire toutes celles qui ne relèvent d'aucun plan précis, sont donc aussi informées par la stratégie implicite du vouloir-dire artistique : elles sont conçues et réalisées avec l'intention d'être perçues comme motivations de nature artistique.

En clair, toutes ces œuvres d'art, qui reposent sur les deux niveaux de délimitation intentionnelle que sont le vouloir-dire artistique et la stratégie artistique particulière, peuvent nous sembler arbitraires — sans motivation apparente — tant que nous n'avons pas à l'esprit la stratégie artistique particulière qui nous les rend un tant soit peu accessibles.

⁶ Ces actions, interventions ou performances singulières font en outre partie de ces œuvres qui ne laissent pas transparaître de façon évidente les motivations artistiques qu'elles recèlent. Elles ne livrent pas toujours de manière explicite les stratégies intentionnelles particulières qui les soutiennent. En cela, on pourrait dire qu'elles diffèrent quelque peu des images dites performatives, lesquelles représentent et témoignent de manière ostentatoire ou évidente le propos artistique qui est le leur — fidèles en quelque sorte à l'expression consacrée de Frank Stella, *What You See Is What You See*; voir Anfam (1996, 203).

Mais le problème de l'arbitraire subsiste, voire s'accroît, lorsque le travail d'interprétation échoue à déceler une quelconque stratégie particulière, ou lorsque il n'existe, en bout de ligne, aucun discours qui justifie les choix particuliers de l'artiste. Injustifiés, ces choix nous paraissent en tous points arbitraires, donc apparemment dépourvus de pertinence. Si de tels cas d'intentions ou d'actions purement arbitraires demeurent extrêmes, ils demeurent cependant tout à fait possibles et plausibles, compte tenu du large éventail des postures, des pratiques artistiques et des audaces dont s'enorgueillissent les artistes.

Dans ces cas plutôt extrêmes, une chose demeure : les intentions, actions ou objets sont artistiques dans leur visée la plus générale, la plus fondamentale, qui est nulle autre que la prétention du vouloir-dire artistique.

D'abord, en dépit de leur relative inintelligibilité, nous comprenons qu'il y a au moins à la source de ces œuvres une intention précise, activée par leur contexte de présentation. Ce vouloir-dire artistique correspond à l'intention la plus élémentaire que nous sommes en mesure de lire et que nous appréhendons de manière immédiate et « préinterprétative ». C'est que notre lecture des objets artistiques se trouve déjà conditionnée par une série de facteurs — notamment le fait de se retrouver dans une galerie d'art ou dans un musée, d'anticiper le genre d'expérience qu'on nous invite à faire et le type d'objets auxquels nous serons confrontés. Nous sommes prédisposés à reconnaître ces objets comme étant artistiques; nous présumons de leur nature artistique avant tout travail d'interprétation.

C'est pour cette raison que nous soutenons que les intentions, les actions ou les objets arbitraires demeurent intentionnellement et artistiquement justifiés par une forme plus diffuse mais effective de stratégie, même là où il semble n'y avoir aucune intention précise qui les justifie comme créations artistiques.

Il se peut ainsi que les conditions de présentation d'un objet (contexte physique de présentation, déclaration écrite ou verbale décrivant la démarche artistique) nous incitent à l'appréhender comme objet artistique, bien que nous ne saisissons pas bien la stratégie particulière qui le sous-tend. Il se peut même que, après avoir pris

connaissance de la déclaration d'intention de l'artiste, nous demeurions tout aussi perplexes quant à la signification à donner à un objet qui ne trouve en nous aucune résonance particulière : soit que nous peinions à faire correspondre la déclaration d'intention et l'objet, soit que nous ne nous connaissions pas les références, artistiques ou autres, auxquelles renvoie l'œuvre, soit que, devant un projet artistique apparemment dépourvu d'intérêt, nous ne mettions pas les efforts nécessaires pour le comprendre. Mais cette contrariété n'enlève rien au fait que nous sommes en présence d'un objet dont nous devinons la nature artistique.

Ainsi, même si le deuxième niveau de délimitation intentionnelle — et sens restreint de l'intention artistique — nous échappe en dépit des efforts que nous déployons pour saisir le propos artistique proposé, le premier niveau de délimitation intentionnelle — et sens large de l'intention artistique — nous fait au moins part de cette volonté première de l'artiste : celle qui ambitionne de dire quelque chose en termes artistiques.

Si certaines des intentions et actions artistiques, qui ne relèvent que de ce premier niveau de délimitation intentionnelle, peuvent paraître arbitraires, elles le sont sans doute en raison de leur incongruité apparente au regard des normes, des conventions artistiques en vigueur ou simplement en raison de l'absence de motivations réelles et fondées qui les justifient comme entités artistiques. Le public est toujours en droit de douter de l'intérêt ou de la valeur que possèdent ce genre d'intentions et d'actions arbitraires, mais d'aucuns ne peuvent par contre nier le fait qu'elles reposent sur une stratégie, vague mais réelle, qui les autorise néanmoins à être de objets, des actions ou des interventions artistiques. Ce qui revient à dire qu'aucun verdict, aussi sévère soit-il, ne peut retirer à une œuvre cette prétention artistique constitutive, en dépit de sa valeur artistique douteuse ou de la minceur intentionnelle des motivations à sa source. Le caractère intentionnel quelquefois diffus des actions artistiques, de même que leur aspect radicalement arbitraire, feint ou réel, n'affectent donc ni leur nature proprement intentionnelle ni leur statut fondamentalement artistique.

Vouloir-dire artistique, condition suffisante?

Quoique notre analyse tende à démontrer que le vouloir-dire artistique est la forme la plus élémentaire d'intention artistique, d'aucuns se demanderont si celui-ci est une condition suffisante pour qu'une action, posée en ces termes, soit une création artistique. C'est du moins l'idée que véhicule la théorie de la mise à l'épreuve. Non pas tant parce qu'en cela elle vise un certain relativisme, mais bien parce qu'elle doit aussi tenir compte des cas, certes extrêmes mais possibles, de création sans intentionnalité particulière. Évidemment, une telle volonté diffuse — vouloir de « l'artistique » sans justification — ne saurait suffire pour qu'il y ait création (au sens évaluatif du terme). Il est souhaitable qu'une telle volonté conduise le sujet à réaliser quelque chose qui suscite un quelconque intérêt chez le spectateur. On peut donc douter qu'un artiste misant sur une forme d'intention aussi mince et imprécise puisse se complaire longtemps dans cette formule sans qu'il ait, à un moment ou un autre, à justifier ses actions et ses intentions, ne serait-ce que pour légitimer cette prétention et ce désir d'expression qui le motive. De même, les ready-made de Duchamp ne seraient peut-être aujourd'hui d'aucun intérêt artistique si leur auteur avait passé sous silence l'ingénieuse stratégie artistique qui les sous-tend.

Au fond, des cas qui soutiennent franchement cette idée de pur vouloir-dire artistique demeurent sans doute exceptionnels, au point où il est probable qu'ils existent davantage en théorie qu'en réalité. Et peut-être est-ce effectivement le cas. Une telle virginité et désinvolture artistiques affichées tiennent le plus souvent de stratégies soigneusement mises en œuvre par les artistes que d'une forme de « naïveté naturelle ». Ne serait-ce que l'ingénuité d'une telle attitude paraît simplement incohérente avec l'exigence d'un monde qui cultive plus que jamais le culte de la nouveauté et de l'originalité artistique.

On imagine mal, par exemple, des artistes de la trempe de Duchamp, de Klein ou de Beuys se tailler une place aussi importante dans le milieu de l'art en se contentant d'intentions aussi ténues — ceux-ci ont toujours pris soin de justifier artistiquement

des actions qui de prime abord ne semblaient aucunement appartenir au domaine de l'art (produire de fausses obligations pour la roulette de Monte Carlo; sauter du haut d'un mur; s'entretenir avec un lièvre ou un coyote⁷). Mais, la réalité de l'art étant ce qu'elle est, rien n'interdit de penser qu'existent de tels cas où précisément l'artiste n'exprime aucune autre intention que celle de « faire de l'art ».

Le vouloir-dire artistique représente-t-il alors une condition suffisante pour parler d'intention artistique? Il indique à tout le moins une volonté de nature artistique, même en l'absence d'une intention précise ou dûment constituée; il constitue pour ainsi dire le socle intentionnel sur lequel prennent forme les motivations artistiques particulières. Il nous permet, notamment devant les œuvres inachevées ou celles dont les intentions demeurent pour nous inconnues, de présumer de leur prétention artistique, soit en raison de leur contexte de présentation, soit en raison de certaines caractéristiques présentes qui nous permettent de déduire cette intention — une toile peinte et encadrée ou une statuette fichée sur un socle peuvent nous indiquer qu'on les destinait vaguement à être des objets à « destination artistique ».

En ce qui a trait à la question des processus créatifs, ce vouloir-dire artistique nous informe de cette motivation première et diffuse en amont de la formulation d'une intention artistique particulière, notamment lorsqu'il n'y a pas encore de stratégie artistique proprement constituée avant sa mise en forme dans l'expérience de création. Ce vouloir-dire artistique nous indique donc que, à défaut d'une idée déjà formée, la création naît au moins d'une volonté parfois bien imprécise mais dont la destination se veut au moins artistique.

Ceci nous permet d'avancer que les actions arbitraires sans intention particulière — qui ne reposent sur aucune stratégie intentionnelle et qui sont basées uniquement sur l'intention bien imprécise du vouloir-dire artistique — relèvent de la forme la plus minimale de création qu'admet la théorie de la mise à l'épreuve. Si, en réalité, les

⁷ Nous faisons ici référence à *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* de Marcel Duchamp (ces fausses obligations, à l'effigie de Duchamp, faisaient partie d'un plan visant à faire « sauter » la banque du casino), *Le saut dans le vide* de Yves Klein, *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort* et *I like America and America likes me*, deux fameuses performances de Joseph Beuys.

pratiques dépendant strictement d'un tel vouloir-dire artistique demeurent plutôt exceptionnelles, cela n'affecte rien l'importance que revêt un tel niveau diffus d'intention. Celui-ci permet de comprendre au moins en quoi des intentions ou des actions, dont le discours artistique demeure indéterminé, sont néanmoins fondamentalement artistiques, en raison de la destination particulière qu'elles acquièrent lors de la production artistique.

Sur l'absence de processus

Il s'agit maintenant d'aborder un autre problème concernant un des aspects principaux de la théorie de la mise à l'épreuve, soit celui de l'espace dialectique.

On ne peut négliger un fait important concernant la production artistique : il existe des œuvres dont l'apparente absence de manipulation physique ou d'expérimentation avec le médium laisse supposer l'absence de retour critique — et de délibérations intentionnelles. Ceci remet, bien entendu, directement en cause l'idée de mise à l'épreuve. C'est du moins ce qu'il est permis de penser de la production artistique, lorsque celle-ci est essentiellement envisagée comme la concrétisation matérielle et technique d'idées artistiques. Assurément, une telle manière de procéder témoigne moins de la mise à l'épreuve d'une intention dont les potentialités restent à découvrir que de la stricte réalisation technique d'une intention artistique suffisamment constituée. On parle donc essentiellement ici de créations dont le résultat global est préalablement connu, avant toute incarnation concrète. En témoignent, encore une fois, certains objets de l'art conceptuel qui ne requièrent pas forcément une forme de manipulation esthétiquement significative de la part de l'artiste (les œuvres-documentation d'Art & Language, les œuvres-textes de Joseph Kosuth, les schémas « savants » de Bernar Venet ou les photographies-documents d'Ed Ruscha et de Richard Long), voire les œuvres dont la réalisation ne passe pas obligatoirement par un processus de manipulation apparent.

D'entrée de jeu, ce qui semble manquer à ces « objets » est quelque chose comme une expérience concrète, manuelle, qui viendrait justifier la présence d'une mise à l'épreuve des intentions initiales. En l'absence d'un tel processus, on peut soupçonner, à la source de ces créations, l'existence d'une forme de délibération grâce à laquelle l'artiste juge de la pertinence et de la viabilité de son projet; verdict décisif qui procède de la conversion sensible de l'attention. C'est l'idée que nous émettions dans le chapitre précédent, dans la section portant sur les intentions inchangées (voir chapitre 6, p. 132 sqq.).

Que faut-il entendre par « processus de création »? D'abord les termes, plus ou moins synonymes d'espace dialectique, de cadre de délibérations intentionnelles et de mise à l'épreuve indiquent tous ce moment où sont pris en charge intuitions, idées, actions et sentiments qui composent les matériaux intentionnels destinés à être incarnés dans un projet artistique (ou dans un projet qui s'apparente à des actions artistiques). Ce moment d'organisation corrélée des matériaux intentionnels et des médias artistiques est aussi celui du processus de création. Il représente en clair cette transition du vouloir-dire artistique à la stratégie intentionnelle particulière et de l'évolution de cette stratégie intentionnelle projetée à sa réalisation concrète dans une intervention propre à rendre sa nature particulière (une action, un énoncé ou un objet). Le processus de création désigne donc l'espace intentionnel nécessaire à l'élaboration et à la matérialisation du désir premier de créer, de faire de l'art, du sujet; il est l'expérience indispensable qui permet la concrétisation matérielle ou conceptuelle de ce qui n'était jusque-là que de l'ordre de la volition.

Il est vrai que certaines formes de création, axées sur une manipulation de la matière et sur une mise en valeur de qualités esthétiques de l'objet artistique, sont sans doute plus enclines à présenter, de manière plus flagrante que d'autres, les traces du processus artistique dont elles sont issues. Nous vient à l'esprit l'exemple particulier de la peinture — qui réclame sans contredit un tel travail sur les qualités du médium —, tout celui comme de la sculpture, qui englobe des manières de faire toutes plus diversifiées les unes que les autres — des plus traditionnelles (Le Bernin, Maillol) aux plus déroutantes (Kabakov, Gauthier, Nakaya), des plus expressives (Rodin, Arp, Rauschenberg) aux plus minimalistes (Judd, André). Peu importe la nature particulière de ces œuvres, leur réalisation dépend en large part d'une maturation du matériau artistique (matériel et conceptuel) qui ne peut se donner que dans le temps global de l'expérience de création. Mais ce temps de maturation vaut autant pour des créations qui gomment, volontairement ou non, les indices d'un travail opéré de façon plus souterraine — comme les photographies d'artefacts anciens apparemment « objectives » et sans traitement d'Arnaud Maggs, les actions performatives faussement spontanées de Chris Burden ou les photographies-

appropriation de Sherri Levine — que pour celles qui semblent mettre en évidence, même de manière radicale, l'idée de négation de processus artistique. Ainsi, parce que l'on reconnaît au moins la présence d'une activité intentionnelle, chaque œuvre comporte un temps de maturation, dont la durée varie en fonction des contraintes implicites et du rôle qu'elles acquièrent lors des délibérations intentionnelles.

De manière générale, la théorie de mise à l'épreuve reconnaît deux aspects complémentaires du processus créatif, l'un intériorisé, l'autre extériorisé, et cela, dans la mesure où la manipulation concrète du médium physique s'accompagne toujours d'une série de jugements et de délibérations rattachés au travail accompli, et sur lesquels repose le retour critique propre à la mise à l'épreuve. D'une part, la mise à l'épreuve est intériorisée lorsqu'elle se rapporte au travail purement mental (autant intuitif que raisonné). D'autre part, elle est extériorisée lorsqu'elle renvoie à l'expérience concrète de manipulation d'un médium donné.

Mais il arrive aussi que, à défaut de travail réel sur un médium, l'expérience de création proprement dite se résume à l'unique aspect plus intangible d'une mise à l'épreuve intériorisée. Le retour critique, qui ne repose sur aucun « dialogue » concret avec le médium, résulte alors d'une forme de dialogue intérieur où les intentions sont à la fois la visée et le matériau à éprouver. On parlerait davantage, dans ce cas précis, d'un travail sur un médium *imaginé*. C'est par ce médium virtuellement traité que l'artiste parvient à anticiper les qualités futures (esthétiques ou non) de l'objet — à l'exemple de ces compositeurs qui parviennent à élaborer mentalement leurs objets musicaux, passant outre l'expérimentation concrète des sonorités, ou à la manière de ces chefs cuisiniers qui anticipent la complexité des saveurs des plats qu'ils imaginent. Or, l'idée de mise à l'épreuve inclut et autorise cette forme d'expérience exclusivement intériorisée.

Contrairement à ce que l'on pourrait conclure de manière un peu trop hâtive, les cas d'œuvres immatérielles ou des ready-made ne remettent pas véritablement en cause l'idée de retour critique (ou de travail sur le médium), inhérente à la mise à

l'épreuve d'intentions artistiques⁸. Car ni la nature essentiellement conceptuelle de telles œuvres, ni la profession de foi de non intervention esthétique ne soustraient pour autant les artistes de considérations plus pragmatiques intervenant dans la réalisation de leurs œuvres. Parce que ces dernières reposent toutes sur des intentions ou stratégies particulières, elles répondent aux contraintes et aux impératifs implicitement posés par les auteurs eux-mêmes.

Premièrement, l'immatérialité et l'absence de manipulation physique de ces objets ne signifient pas pour autant l'absence d'un processus de création : elles laissent plutôt deviner un processus de création intériorisé qui escamote l'étape de manipulation concrète d'un médium. Deuxièmement, bien que l'idée de mise à l'épreuve repose sur celle d'une réponse critique d'une intention en rapport avec le produit provisoire de l'objet d'art, elle admet tout aussi bien une forme plus intériorisée de création, où le retour critique prend en quelque sorte la forme d'un *faire théorétique* qui vise un objet ou un médium imaginé. De plus, même si, dans les cas les plus extrêmes de non intervention physique, un tel processus semble minimal ou quasi inexistant, sans doute existe-t-il *a priori* un espace de délibérations intentionnelles, processus dynamique favorisant le passage de la saisie d'une intuition à son incarnation artistique — du moment de volition à celui de l'action⁹ — que l'agent se trouve aux prises avec ce qui n'est que virtuellement présent à l'esprit ou avec ce qui est concrètement incarné. La résistance du médium de la mise à l'épreuve est donc aussi celle des idées encore informes, de la forme intangible et rebelle des intuitions, que la raison ne peut appréhender que de manière confuse.

⁸ Les cas limites de l'art conceptuel, comme le sont les propositions immatérielles et purement virtuelles, sont loin d'être les seuls cas qu'implique cette façon de procéder par manipulation interne. Une telle internalisation est aussi le propre des pratiques autrement plus communes et conventionnelles de la création. On retrouve cette forme d'internalisation chez le musicien qui retranscrit note pour note ce qu'il vient de composer mentalement, sans recours à des notes préliminaires ou à un instrument afin d'éprouver les mélodies ou harmonies développées « à l'oreille »; chez le poète qui, sans retouches, jette sur papier le poème qu'il a mûri intérieurement; le peintre qui obéit de manière rigoureuse à certains commandements préalables, tout en ignorant, lors de la réalisation concrète de la toile imaginée, l'apport potentiellement expressif du médium concret.

⁹ Un processus dynamique comparable à ce que Benedetto Croce appelle le passage de l'intuition à l'expression (Croce 1991, 57 sqq.).

Espace dialectique

Toutes ces considérations nous amènent à nous questionner sur l'usage du terme de « processus » pour décrire l'ensemble des approches artistiques. Est-il pertinent de parler de processus à propos, à titre d'exemple, de certaines interventions immatérielles de l'art conceptuel, des objets arbitraires comme les ready-made ou encore de l'apparente « inauthenticité » créative des œuvres de l'art d'appropriation? Comment la théorie de la mise à l'épreuve compose-t-elle avec ces cas singuliers?

En vertu de la théorie de la mise à l'épreuve, il n'y a pas de création sans processus minimal ni espace de délibérations. Toute création artistique, parce qu'elle repose sur une suite de décisions, comporte un espace de délibérations intentionnelles, espace dialectique de la formation des idées qui varie d'une pratique à l'autre, d'une œuvre à l'autre, d'une manière de faire à l'autre. Les modalités de cet espace dialectique lui confèrent les formes les plus variées : expression-réalisation quasi immédiate de l'intention, processus de délibérations relativement étendu dans le temps, selon la complexité globale reliée aux contraintes implicites.

Cette idée repose sur un fondement plus assuré, à savoir que la création est inséparable de la stratégie intentionnelle élémentaire qu'est le *vouloir-dire artistique*. Ainsi, toute création de type artistique s'accompagne inévitablement de la volonté ou de la prétention de faire de l'art. Elle met à disposition du public quelque chose qui sera lu, perçu et idéalement compris comme intention artistique. Elle cherche à être intelligible pour l'artiste lui-même et, par extension, pour un public éventuel. Mais l'élaboration de ces stratégies intentionnelles tient avant tout d'un espace de délibérations (dialectique) qui permet le passage, quasi immédiat ou étendu, de l'intention (intuition) à sa réalisation. Elles prennent en compte la manière dont les intentions seront concrètement réalisées ou mises en espace dans le lieu de réception (notamment dans le cas des œuvres *in situ*). Reste à voir comment se déploient ces différentes stratégies supposées par certains cas particuliers, comment la théorie de la

mise à l'épreuve les inclut de manière naturelle dans les limites de son champ extensionnel.

La dynamique du contrôle des processus de création dépend de plusieurs facteurs énoncés plus haut (configuration des contraintes implicites, travail de maximisation des possibilités communicationnelles des intentions artistiques). À la base, le « contrôle artistique » procède d'un certain retour critique sur l'œuvre en devenir. De façon générale, on observe que cette dynamique du processus de création résulte du rapport étroit entre deux niveaux d'opération, distincts mais corrélés, ceux de la manipulation physique d'un médium donné et des délibérations intentionnelles. Ces délibérations ont cours en amont du travail de manipulation ou bien elles opèrent de manière simultanée au processus de production concret, en réponse critique à l'état incertain et fragmentaire de l'œuvre à faire. La reconduction de ces délibérations se trouve donc plus ou moins suscitée par la suite de réponses qu'exprime l'artiste à l'endroit du produit en cours d'élaboration.

Mais, dans certains cas de productions artistiques, cette réponse critique aux qualités du médium ou aux potentialités communicationnelles des intentions artistiques semble tout à fait absente. La réalisation des intentions n'est pas ou ne paraît pas être éprouvée dans les qualités potentielles d'un médium, pas plus qu'elle ne semble passer par de quelconques considérations à ce sujet. L'idée de processus de manipulation physique est somme toute négligeable ou peu significative du point de vue artistique, puisque l'expérience de manipulation ne représente tout simplement pas en un facteur déterminant dans le résultat artistique préalablement résolu.

Cette absence de médiation par un médium concret ne devrait cependant pas aller de pair avec l'absence d'espace dialectique, donc avec l'absence de délibérations intentionnelles. Il n'y a pas non plus lieu de croire qu'elle mine l'idée de mise à l'épreuve. Cette impression trompeuse de non retour critique peut s'expliquer, entre autres, par la nature même de l'œuvre, par la stratégie intentionnelle utilisée ou encore par la dynamique particulière, et quelquefois non apparente, que prend le processus créatif. Avant de conclure à cette absence de retour critique, il faut d'abord

tenir compte des formes ou des modalités diverses que peut prendre ce retour critique, celles-ci liées à la dynamique particulière du processus créatif¹⁰. Cette variété de facteurs multiplie donc grandement les modalités de déploiement de cet espace dialectique (cadre de délibérations intentionnelles).

Outre l'intériorisation du processus créatif, d'autres facteurs possibles peuvent expliquer la fausse impression d'absence de processus de création. Lorsque le médium lui-même est déjà en quelque sorte « internalisé » et immatériel en vertu de sa nature particulière, comme le sont le langage et la musique. Ces « médiums » n'ont pas toujours besoin, du point de vue de la conceptualisation, de véhicule physique (les diverses représentations qui les symbolisent, comme le sont le système de notation musicale et l'alphabet) par lequel éprouver leur potentiel expressif. Ils peuvent faire l'objet d'un travail mental, qui, dans la production artistique, « intériorise » ou se passe de l'étape d'expérimentation des potentialités du médium réel. Plus justement, on dira de ces médiums immatériels qu'ils sont, de manière circonstancielle, le véhicule artistique des intentions, lorsque leurs potentialités artistiques peuvent être éprouvées mentalement.

Du point de vue interne (celui de l'artiste), le sujet peut également ne pas avoir conscience du processus qu'il met lui-même en branle parce que les actions ou les modalités de production, comme les savoir-faire et les habitudes, ne font pas forcément chez lui l'objet d'une représentation consciente. Cette absence apparente de processus s'explique aussi lorsque l'artiste fait peu de cas des moyens qu'il prend en vue d'en arriver à ses fins; bien que la finalité de son projet artistique soit déjà connue et précisée, l'expérience de sa réalisation peut passer par quelques ajustements qui ne sont tout simplement pas jugés, par lui, comme éléments déterminants du processus global de création. L'artiste exclut alors du processus créatif tout élément jugé non pertinent ou peu significatif du point de vue artistique,

¹⁰ Cette dynamique particulière du processus créatif (l'espace dialectique au sein duquel ont lieu les délibérations intentionnelles) est, comme nous l'avons vu au chapitre 5, tributaire de la nature du projet, de la stratégie intentionnelle mise en œuvre, de même que de la nature spécifique du médium utilisé.

comme tout ce qui ne relève pour lui que de considérations purement pragmatiques et techniques.

Ainsi, les artistes conceptuels Joseph Kosuth et Robert Barry peuvent bien prétendre ne pas se préoccuper de l'aspect visuel de leurs œuvres (qui ont pour matériau principal le langage), il n'en demeure pas moins que ces dernières présentent des qualités graphiques qui contribuent à rendre plus lisibles, percutantes et presque tangibles les idées qu'elles véhiculent. *Wallpiece with mirrorwords* de Robert Barry et *Zero & Not* de Joseph Kosuth (deux installations *in situ* présentant une suite de mots dans l'espace) dénotent un tel travail sur la mise en espace des œuvres. La nature conceptuelle de ces œuvres n'enlève rien au soin que les artistes ont apporté à leur conception et leur réalisation dans un contexte architectural défini : choix de typographie et dimension appropriées des caractères; mise en scène des mots en tenant compte de la configuration particulière de l'espace d'exposition, de leur lisibilité, ainsi que de leur effet sur le spectateur.

On peut conclure à l'absence apparente du cadre de délibérations intentionnelles lorsqu'on se méprend sur son étendue effective. Cette méprise est souvent due à une méconnaissance des processus qu'impliquent certaines pratiques artistiques, lorsque le moment de réalisation concrète est perçu comme unique lieu du processus créatif, au détriment de sa dimension plus interne et impénétrable. Une conception courante et réductrice de l'activité photographique témoigne de ce genre de confusion, soit celle qui résume l'acte photographique à son aspect le plus mécanique, sa fonction à la simple reproduction fidèle et objective de la réalité. Une telle conception fausse évidemment l'idée qu'on peut se faire de la variété des processus créatifs liés aux différentes approches photographiques. Pour des photographes tels qu'Henri Cartier-Bresson, André Kertész et Lee Friedlander— pour ne nommer que ceux-là —, les délibérations intentionnelles ne se concentrent pas forcément au seul moment de prise de vue; elles incluent aussi les instants qui précèdent et qui préparent le moment de captation photographique. Ces micro-événements s'inscrivent donc à part entière dans un processus qui mène au « moment décisif » de la mise en boîte d'un instant

fugitif et sont autant de moments contribuant à résoudre les divers problèmes identifiés par le photographe lors de son approche progressive du sujet. Aussi, s'agit-il moins souvent, même pour le photoreporter le plus aguerri, d'un hasard heureux que d'un hasard planifié, basé sur une disponibilité de tous les instants. Ce genre de spontanéité de l'acte photographique repose donc aussi sur l'approche patiente d'un événement qui se développe peu à peu sous l'œil attentif du photographe, aux prises avec une réalité toujours mouvante.

L'illusion d'absence de processus créatif peut dépendre également de la nature même du projet artistique. C'est sans contredit le cas de l'art d'appropriation : reproductions photographiques des œuvres d'artistes célèbres par Sherri Levine; reproduction géante — avec l'imposant *Hymn* de Damien Hirst — d'un modèle anatomique en plastique représentant le corps humain; production de répliques en bois des fameuses boîtes Brillo chez Andy Warhol. Si les spectateurs peinent à voir dans ce genre de forme d'art de l'« artistique » — en dépit du vouloir-dire artistique —, c'est sans doute parce que, d'une part, elle donne à voir comme créations des œuvres qui reprennent à l'identique des œuvres ou des objets existants, — cette forme d'art s'accordant mal avec l'idée d'expression de sentiments ou d'idées personnelles, que d'aucuns associent à la création —, et, d'autre part, parce que cette appropriation d'œuvres ou d'objets connus se fait souvent par le truchement de moyens mécaniques (photographie, photocopie, vidéo) qui, dans l'esprit de certains, n'impliquent aucune dimension artistique et encore moins une manipulation significativement artistique des matériaux en cause. Le cas de l'art d'appropriation s'apparente sensiblement à celui des œuvres conceptuelles et des ready-made, et, en ce sens, il est tout autant l'objet du problème des actions apparemment arbitraires¹¹.

¹¹ On pourrait aussi mettre cette perception de l'arbitraire sur le compte d'une incompréhension ou d'une non reconnaissance de certaines approches particulièrement radicales et peu communes de l'art. Ainsi, une partie du public peut se montrer peu réceptive, par exemple, aux propositions de l'art d'appropriation, puisqu'elle ne reconnaît pas la nature artistique de telles œuvres : soit que sa compréhension ou ses goûts en matière d'art se butent contre cette forme d'art qu'elle juge trop radicale, soit que réflexions et stratégie intentionnelle en amont de l'appropriation ne sont pas reconnues comme processus artistique à part entière.

Bien que ces exemples ne représentent qu'une infime partie des types d'approches artistiques, ceux-ci nous offrent néanmoins un bon aperçu des facteurs expliquant ce qu'il serait convenu de nommer l'illusion d'absence de processus : processus intériorisé (non apparent), nature immatérielle du médium, actions sans représentations conscientes, méconnaissance ou conception erronée des processus liés aux pratiques artistiques. Les formes que prennent ces délibérations intentionnelles sont multiples et ne sont pas forcément apparentes (intériorisées). L'imparable hétérogénéité de tels processus expliquerait aussi en partie leur difficile identification. Quoi qu'il en soit, la seule dimension non-apparente de ces processus ne nous permet certainement pas de conclure à leur absence. En fait, aucune création artistique ne se soustrait véritablement à une forme processus qui est celui des délibérations intentionnelles, intériorisées ou extériorisées, élémentaires ou complexes, qu'elle vient elle-même susciter en vertu de sa nature particulière.

En résumé, notre théorie fait valoir que, à la base des actions créatives, il doit y avoir une médiation nécessaire de l'intuition, passage minimal de l'intuition à sa réalisation, de l'intention projetée à l'intention réalisée. Celle-ci passe par le médium, réel ou imaginé, dans lequel sont exprimées les idées, les intentions, les intuitions. Il y a donc obligatoirement présence d'un espace dialectique qui permet la formation et l'incarnation concrète des intentions. Les intentions inchangées sont aussi objets d'une délibération intériorisée, et se soumettent donc, elles aussi, à l'expérience de mise à l'épreuve. Elles s'accompagnent de considérations quant à leur destination, à leur incarnation concrète, aux contraintes ou aux conditions entourant leur présentation ou mise en scène (considérations stratégiques, techniques, conceptuelles ou autres). Structuration et réalisation des intentions demeurent ainsi liées aux contraintes implicites. Si l'expression de ces intuitions demeure inséparable d'une série de délibérations à leur sujet, c'est que, en dernier lieu, l'artiste doit être à même d'en autoriser l'incarnation artistique, et, en cela, doit les éprouver d'une manière ou d'une autre.

* * *

Voyons si, à l'issue de l'examen de la théorie de la mise à l'épreuve, nous sommes en mesure de dire si les prétentions d'inclusivité et de flexibilité sont fondées. Dans un premier temps, nous avons pris soin de prendre connaissance de l'étendue globale de l'échelle intentionnelle supposée par cette théorie. Connaître le type d'intention le plus élémentaire acceptable nous permettrait de déterminer le degré premier de cette échelle intentionnelle, à l'extrême opposé des intentions complexes ou sophistiquées. Le vouloir-dire artistique est, disons-nous, la stratégie la plus diffuse que permet cette échelle intentionnelle. Cette stratégie du vouloir-dire, qui est nulle autre que la conscience ou la prétention de faire de l'art, représente l'intention la plus fondamentale qui soit. Elle admet une variété d'actions et intentions, non seulement celles qui sont sans programme artistique précis, mais aussi toutes celles dont la finalité est en devenir. Cette forme d'intention la plus élémentaire consiste donc à donner à une action, à un objet, à un énoncé une destination artistique, et ce, sans que le sujet soit pour autant en mesure d'en prédire la finalité singulière. Cela nous permet de comprendre, entre autres, les raisons pour lesquelles des intentions encore fragmentaires et imprécises, diffuses et arbitraires, sont néanmoins de nature artistique. Ce que cela nous dit encore, c'est que même le degré le plus élémentaire d'intentionnalité, comme celui des actions arbitraires, n'affaiblit ni ne sape cette inaliénable nature artistique.

Quant au problème de l'absence de délibérations intentionnelles (espace dialectique), celui-ci n'est qu'apparent. Il ne mine aucunement la deuxième condition de la théorie de la mise à l'épreuve concernant les délibérations intentionnelles. Les actions artistiques peuvent difficilement se soustraire à de telles délibérations car elles sont toujours au moins liées aux contraintes implicites qu'elles suscitent. Les formes très variées que prennent ces délibérations intentionnelles rendent d'autant plus délicate leur identification correcte. Et si parfois elles semblent absentes du processus de réalisation concret, elles n'en sont pas moins présentes, soit en amont, soit en temps réel, de manière plus diffuse et subreptice.

La théorie de la mise à l'épreuve tend donc à démontrer qu'aucun projet artistique, quelle que soit sa nature singulière, n'échappe ni aux conditions entourant sa réalisation concrète, ni à la nécessité de poser un verdict sur la validité des intuitions artistiques qui sont ainsi incarnées. L'expérience de création est donc indissociable d'une forme processus — minimal ou sophistiqué —, composé de toute une série de considérations — conceptuelles ou techniques, déterminantes ou négligeables — qu'elle porte à l'attention du sujet créateur.

CONCLUSION

Le questionnement sur le paradoxe apparent des processus de créativité nous a conduit à nous intéresser à la double question de la dynamique et de la complexité intentionnelle des processus de production artistique. Cette question, difficile et pleine d'embûches, nous a permis de formuler ce que nous avons appelé plus haut *mise à l'épreuve d'intentions artistiques* : un modèle théorique, de type descriptif, à partir duquel nous avons établi que dynamique et complexité intentionnelle des processus de création reposent essentiellement sur la prise en charge par le sujet d'une configuration de contraintes (artistiques, processuelles, contextuelles), à savoir les contraintes implicites.

Mais cet examen de la question n'était réellement envisageable que si nous parvenions d'abord à dégager les conditions communes aux approches et aux pratiques artistiques les plus hétérogènes et les plus antithétiques. S'intéresser au phénomène de la production artistique supposait aussi d'aborder plusieurs problèmes fondamentaux s'y rapportant, notamment ceux de la valeur artistique, de l'originalité, de la spécificité présumées des processus artistiques et de la conduite prétendument irrationnelle de leurs délibérations. La résolution, certes provisoire, de ces problèmes nous donnait non seulement l'occasion d'écarter bon nombre d'idées reçues entourant le phénomène de la créativité mais encore de dégager la voie d'obstacles potentiellement préjudiciables à la poursuite de notre investigation.

Nous nous sommes d'abord penché sur le problème de la contradiction inhérente aux conduites créatives, contradiction qui nous les fait percevoir comme activités à la fois aveugles et déterminantes, rationnelles et irréfléchies. Nous avons donc à nous demander si les activités créatives sont par nature paradoxales dans leurs opérations. Nous avons soutenu que la nature paradoxale des activités créatives relevait plus

vraisemblablement d'une forme de complexité intentionnelle à l'œuvre que d'une forme irréductible de conduite paradoxale. Cette nature paradoxale s'avérait en conséquence plus apparente que réelle. Afin d'étayer cette idée, nous avons fait valoir qu'il était tout à fait raisonnable de penser que cette complexité intentionnelle puisse être en partie liée à notre capacité d'appréhender et de gérer, souvent de façon très limitée et fragmentaire, le divers et les situations nouvelles que nous offre le réel — ce qui nous restait à examiner à l'issue de l'examen de problèmes fondamentaux.

Un autre problème de taille consistait à aborder de front la délicate question de la nécessité du concept d'originalité dans la formulation correcte d'une définition de la créativité. Nous sommes parti du constat que la diversité réelle des œuvres d'art qu'il nous est donné de voir ne nous incite pas toujours à conclure, loin s'en faut, que la production artistique soit motivée par un désir d'originalité ou d'exemplarité ainsi que le laissent entendre certaines théories de type évaluatif-honorifique de l'art et de la création (notamment celle du génie). Nous remettons donc sérieusement en cause, en tant que condition essentielle de la production artistique, cet impératif d'originalité propre aux théories dites « prescriptives » de la créativité.

À partir de l'opposition de Noël Carroll des versants complémentaires mais distincts de la *production* (créativité au sens descriptif) et de l'*évaluation* (créativité au sens évaluatif) artistiques, nous avons émis l'hypothèse qu'il est tout à fait légitime de parler de production artistique sans forcément faire appel à la condition si souvent présumée de l'exemplarité (l'originalité au sens fort). Ainsi, nous croyons que le travail de production artistique n'implique pas nécessairement de jugement quant à la valeur artistique des objets qu'il génère. En nous en tenant à cette stricte perspective descriptive — et dans un sens très large qui reconnaît déjà une diversité d'approches artistiques —, nous avons donc soutenu que la production artistique n'a pas à se soumettre à l'impératif d'originalité ou d'exemplarité, puisqu'elle n'exige de ces objets que leur relative intelligibilité — qu'ils soient des occurrences venant s'intégrer à l'ensemble des œuvres d'art existantes — et leur nouveauté *conditionnelle* — nouveauté en instance d'évaluation. Et c'est avec à l'esprit la

condition d'inclusivité de la diversité des approches et des pratiques artistiques que nous avons pris le parti d'adopter, en vue de notre investigation, une perspective essentiellement descriptive.

Cela supposait donc de poser de façon non biaisée la question « *Qu'est-ce que la production artistique?* » en la débarrassant de la dimension fort contraignante et fréquemment attribuée d'exemplarité.

Cette perspective « internaliste » nous mettait inévitablement devant une série de difficultés — que nous avons tenté de surmonter ici — associées généralement aux approches spéculatives de la créativité de même qu'aux définitions de l'art et de la production artistique : impossibilité relative de traiter adéquatement de processus partiellement ou totalement indéterminés; incapacité d'englober dans un modèle théorique unique la diversité des approches artistiques existantes; propension à négliger, par excès de généralisation, la spécificité de pratiques artistiques plus marginales ou radicales.

Dans le but de justifier ce choix d'une perspective descriptive, et afin d'illustrer la présence récurrente de l'impératif d'originalité dans la littérature philosophique portant sur l'art et la création artistique, nous avons passé en revue quelques-unes des théories les plus influentes et les plus éclairantes de la créativité.

De cette recension, nous avons retenu le concept prometteur de contrôle plastique de Larry Briskman. L'idée sous-jacente de problème à résoudre représentait cependant un obstacle majeur à l'adoption du concept de contrôle plastique. Nous avons en effet démontré que, nonobstant la pertinence du concept de problème à résoudre briskmanien (comme problème favorisant la production d'objets dits « transcendants »), celui-ci ne peut servir ni de condition nécessaire à la créativité ni de base commune à l'ensemble des pratiques artistiques. D'une part, il représente une forme encore beaucoup trop exemplaire de production artistique, plutôt incompatible avec la perspective descriptive qui est la nôtre. D'autre part, cela laisse entendre que l'artiste a en tête une problématique artistique précise qu'il s'engage à résoudre. Or cela n'est pas forcément le cas, notamment lorsque les intentions artistiques ne sont

pas encore pleinement constituées dans l'expérience de création ou lorsque l'artiste ne prend pas en considération des problématiques artistiques rattachées spécifiquement à la remise en cause de la tradition artistique. C'est précisément ce que nous avons fait valoir au chapitre 3, à travers les arguments de l'*identification* et de la *généralisation*. À cet impératif du problème à résoudre briskmanien nous opposons plutôt celui d'expression d'intentions artistiques.

À partir de la formulation révisée de ce concept de contrôle plastique, dont les caractéristiques essentielles (malléabilité intellectuelle et aspect contraignant) ont été détaillées au chapitre 2, il nous a donc été possible d'ébaucher au chapitre suivant les lignes directrices d'un modèle théorique descriptif de la créativité.

Nous avons avancé l'idée que la créativité, au sens descriptif, s'apparente à ce que nous avons nommé une mise à l'épreuve d'intentions artistiques, étant donné qu'il s'agit pour le sujet d'expérimenter et de vérifier la fécondité de ses désirs d'expression artistique (idées, intuitions, émotions, actions) dans l'expérience de leur matérialisation ou de leur conceptualisation. Nous avons donc soutenu, d'une part, que le processus de création consiste en l'espace dialectique (dialogue critique artiste-œuvre des délibérations intentionnelles) qu'est la mise à l'épreuve de ces idées artistiques et, d'autre part, que la dynamique du contrôle artistique dépend en large part de la satisfaction relative et convergente d'un ensemble de contraintes dites implicites (contraintes émergentes, associées à la nature particulière du projet, aux savoir-faire du sujet de même qu'aux conditions de production artistique).

Nous avons fait valoir, en nous opposant au concept de « *precommitment* » de Jon Elster, que la fonction de ces contraintes ne pouvait être prédéterminée par le sujet, non seulement parce que celui-ci n'est pas toujours à même de mesurer la portée de ses décisions et de ses gestes présents sur ses actions futures, mais parce que le rôle de ces contraintes peut être appelé à changer en cours de route, en raison de la perception que s'en fait le sujet (le poids intentionnel qu'il leur confère dans les délibérations intentionnelles). Nous avons en outre avancé que l'impact fluctuant des contraintes (leur degré d'influence) est dépendant *et* de l'attitude du sujet à leur

endroit *et* du temps réel de constitution des intentions artistiques, lesquelles sont parfois progressivement et tardivement constituées dans l'expérience dite créative. Cela venait conforter l'idée d'une influence directe de ces allers-retours intentions-contraintes, au fil de l'activité de production, sur la configuration du cadre même des délibérations en cause.

De plus, nous avons soutenu que le concept de conversion sensible de l'attention — en tant que forme de jugement annonçant ou marquant la fin imminente des délibérations intentionnelles de la mise à l'épreuve — représente ce verdict qui confère toute sa dimension sensible et décisive au moment crucial de séparation de l'artiste et de son œuvre.

Nous avons enfin soulevé, au chapitre 7, deux problèmes susceptibles d'éprouver les prétentions d'inclusivité des pratiques artistiques et de flexibilité intentionnelle des processus de production artistique. L'un mettant en doute l'inclusion des actions arbitraires (apparemment sans stratégie intentionnelle précise) dans l'échelle intentionnelle supposée par la mise à l'épreuve, l'autre remettant en cause la présence effective d'un processus artistique dans certaines formes de créations artistiques radicales comme les pratiques conceptuelles et immatérielles.

Nous avons démontré que la théorie de la mise à l'épreuve intègre dans son échelle intentionnelle autant les actions arbitraires que celles dont la stratégie intentionnelle ne relève que du *vouloir-dire artistique*. Ce vouloir-dire est, essentiellement, la prétention, éclairée ou naïve, compétente ou non, engageant le sujet dans une activité qui confère à ses intentions, à ses actions et à ses objets une destination artistique — cette « destination artistique » (l'idée d'art) étant perçue et conçue par le sujet à partir de la classification libre de pratiques, de genres ou de styles artistiques sous des catégories réelles ou présumées par lui.

Par ailleurs, nous avons vu que l'usage étendu du terme de « processus » demeure légitime et pertinent — en dépit de la minceur intentionnelle des actions artistiques ou de la forme radicale que prennent certaines pratiques artistiques, notamment les approches conceptuelles immatérielles — en raison de l'espace dialectique constitutif

de la mise à l'épreuve par lequel l'intention projetée devient intention réalisée. Il est en ce sens plausible que toute pratique artistique nécessite ce processus de mise à l'épreuve puisqu'elle repose sur cet espace nécessaire (intériorisé ou extériorisé) où sont précisées idées, intentions et actions artistiques, de même que les moyens de leur mise en œuvre.

Grâce à la théorie de la mise à l'épreuve, nous avons mis en valeur l'idée d'une non-spécificité ontologique des intentions et des actions artistiques. En d'autres mots, nous avons vu que ce n'est pas dans la nature même de ces gestes qu'il faut chercher une « essence » artistique mais bien dans leur relation (la manière dont ils renvoient) à un domaine particulier d'appartenance, à savoir l'idée d'art. Par conséquent, le statut distinctif des objets artistiques est donc avant tout circonstanciel; il dépend de la visée intentionnelle que leur confère l'agent et du domaine spécifique auquel correspond cette destination : d'une part, à la faveur du *vouloir-dire artistique* — lequel indique de manière fondamentale et immédiate cette destination artistique des intentions et des actions à la source des objets dits artistiques — ou, de manière plus restreinte, au moyen d'une stratégie intentionnelle qui donne toute sa nature et sa saveur singulière au projet artistique.

La théorie de la mise à l'épreuve souligne également que la production artistique n'est pas que la prérogative d'artistes aguerris et reconnus. Ce désir d'expression artistique qu'est le *vouloir-dire artistique* ne s'accompagne pas nécessairement de conditions contraignantes (prédispositions ou compétences appropriées) déterminant en quelque sorte le type de candidat qualifié pour faire de l'art. La prétention du *vouloir-dire artistique* ne présume donc ni d'un savoir-faire ordinairement associé à la pratique artistique ni des mérites artistiques et techniques des objets produits.

Ce constat ne se double aucunement de la volonté de miner les notions d'originalité et d'innovation généralement associées à l'art, et ambitionne encore moins de nier à l'art sa singularité. Il rappelle simplement qu'il n'y a pas lieu d'idéaliser en vue de la comprendre la nature des actions associées à l'activité artistique. Ce que dit en outre notre théorie est que, du strict point de vue descriptif de

la production artistique, il n'est pas exclu que tout un chacun puisse prétendre et donner suite au désir d'expression qui l'habite. Nous reconnaissons toutefois que le sort de cette prétention, compétente ou non, reste à déterminer dans la mise à l'épreuve de ses intentions particulières et ultimement dans l'évaluation par le public des qualités et de la portée artistique des objets auxquels donne lieu ce désir d'expression.

L'élaboration du modèle de mise à l'épreuve nous a permis de mettre au jour les deux axes — intentionnels et processuels — composant la diversité artistique. Ceux-ci expliquent en partie la nature variable et « organique » des processus artistiques. La théorie de la mise à l'épreuve couvre donc autant les cas de créations planifiées que ceux de pratiques artistiques improvisées, autant les actions simples que les complexes, autant les approches rigoureusement rationnelles que celles dont la conduite se fait plus chaotique et spontanée.

Elle signale ainsi que les particularités que présentent les processus les plus divers sont moins à mettre sur le compte d'une appartenance à des disciplines ou à des pratiques artistiques spécifiques — hétérogènes et trop souvent perçues comme compartimentées et incompatibles — qu'à leur appartenance à un même continuum intentionnel, dont justement relève leur diversité et leur relative compatibilité inter ou transdisciplinaire — en d'autres mots, l'hybridation des pratiques, des disciplines, des approches et des processus.

Le modèle théorique de mise à l'épreuve se veut en quelque sorte une synthèse des meilleures intuitions — amendées et affranchies de conditions souvent excessivement contraignantes — relatives aux « conduites » créatives. Il nous instruit sur la dynamique des approches créatives les plus diverses : des plus assurées aux plus incertaines, des plus formelles aux plus tortueuses, des plus élémentaires aux plus sophistiquées. Il contribue à une meilleure compréhension de la dynamique sous-jacente de pratiques artistiques improvisées, interactives, évolutives, collectives — cas qui, en raison des processus non conventionnels qu'elles génèrent, causent souvent problème pour les théories de la créativité. De tels cas, omis dans le présent

ouvrage mais néanmoins tenus en compte dans la réflexion sur la dynamique processuelle des activités créatrices, pourraient faire éventuellement l'objet d'un examen plus poussé.

Nous avons relevé le pari de traiter de la question de la production artistique sans tomber dans le piège de la valorisation de l'excellence créative ni dans celui d'un psychologisme spéculatif. Cette théorie descriptive de la créativité dit peut-être peu sur ce qu'il faudrait entendre de la valeur artistique des objets de la création artistique (sur les critères d'évaluation de ces objets) et de la production artistique en tant que *production essentiellement innovante*, mais elle en dit certainement beaucoup sur les éléments concourant à la dynamique de réalisation des objets artistiques et nous informe sur les divers mouvements internes des processus de créativité.

S'il a été souvent question de créativité en partant du présupposé d'exemplarité, en revanche, il en est beaucoup moins question d'un point de vue plus neutre, c'est-à-dire dépourvu d'attentes démesurées quant à la valeur des objets artistiques. Notre théorie fait la démonstration qu'il est possible de parler de production artistique sans faire un détour obligé par la question de la valeur artistique ou sans s'aventurer dans des spéculations stériles souvent détachées de considérations plus concrètes à propos de l'art. Si elle demeure jusqu'à un certain point spéculative, notre théorie n'en est pas moins pragmatique dans ses vues puisqu'elle tente de coller au plus près de la réalité des phénomènes entourant la production artistique — la réalité d'atelier ou de terrain, dirons-nous.

L'approche particulière de cette thèse réside donc dans son refus de prendre l'impératif d'originalité comme condition essentielle de la production artistique. Elle prouve à tout le moins qu'il est possible de traiter de la production artistique de manière beaucoup plus inclusive que le laissent généralement entendre les théories prescriptives de type évaluatif-honorifique.

Pistes de recherche à venir

À l'issue de cette analyse, plusieurs questions demeurent en suspens. La plus urgente est sans doute de penser la conciliation des aspects descriptif et évaluatif de la créativité, à savoir celle de la théorie de la mise à l'épreuve et des théories de type évaluatif. Autrement dit, le lecteur est en droit de se demander comment le travail d'évaluation peut tirer profit des concepts et des conclusions avancés par cette théorie de la mise à l'épreuve? Les discussions relatives au concept d'originalité (chapitre 1) nous offraient déjà l'occasion d'émettre quelques hypothèses à ce sujet.

Sans complètement rejeter l'idée du concept d'originalité, il faudrait voir à lui donner sa juste place au sein des définitions de l'art et de la création. C'est pourquoi nous insistions sur le sens *évaluatif-relatif* — et non absolu — du terme, le travail d'évaluation des objets artistiques étant bien plus qu'une simple question d'inclusion ou d'exclusion systématique. Aussi le rôle central et déterminant d'originalité (exemplarité), attribué en général par les théories définitionnelles de l'art et de la création artistique au sens absolu, est-il bien discutable. D'autant que ce même concept d'originalité, pris au sens relatif, suppose davantage une gradation dans l'échelle d'appréciation de l'art ainsi qu'une approche critique de l'art relativement plus flexible et inclusive que celle proposée par les modèles théoriques essentiellement axés sur l'idée d'exemplarité artistique.

Insister sur le critère d'originalité pour définir la production artistique, c'est, semble-t-il, exclure d'emblée la possibilité d'œuvres d'art ayant une portée artistique plus modeste mais tout aussi recevable que les productions exemplaires. Reconnaître la place *relative* qu'occupe l'originalité au sein de l'évaluation, c'est admettre que le destin d'une œuvre d'art ne tient pas que de sa valeur et de son ampleur artistique (de sa contribution à l'art — de son aspect innovateur). L'originalité est loin d'être le seul facteur d'appréciation, de légitimation et de constitution de l'art. D'autres critères entrent assurément en jeu : les qualités esthétiques, narratives et expressives d'une œuvre (prises isolément ou selon leur effet combiné); les idées qu'elle

véhicule, sa virtuosité technique, sa singularité arbitraire — même si celle-ci ne bénéficie en définitive que d'une reconnaissance passagère — comme effet de mode. De même, il existe maintes raisons extra-artistiques (anthropologiques, historiques, sociologiques) d'aborder et d'apprécier les objets d'art.

Une autre question s'impose : celle des émotions. Celle-ci a été indirectement abordée à travers le concept de conversion sensible de l'attention et sous-tend l'idée de perception des contraintes implicites. Il s'agirait de s'intéresser de près au rôle des émotions dans la conduite des délibérations intentionnelles des processus de créativité. Pendant non négligeable de la rationalité des délibérations intentionnelles, le « facteur émotionnel » est susceptible de nous éclairer davantage sur les conduites non-rationnelles et discontinues de la production artistique. Un tel examen nous permettrait, entre autres, de comprendre comment les émotions suspendent ou contrarient certaines décisions cruciales en dépit du poids rationnel prépondérant de ces dernières dans le processus de prise de décision.

Les lecteurs auront très certainement à l'esprit d'autres problèmes ou pistes d'exploration dans le prolongement de cette étude sur la créativité. Si les problèmes présentés ici témoignent d'abord des intérêts de l'auteur, et indiquent par le fait même la direction des recherches futures, ils n'en demeurent pas moins pertinents et décisifs en vue de l'approfondissement des questions abordées dans ces pages.

Formulons enfin le souhait qu'un tel modèle de type descriptif puisse en inspirer d'autres, autrement plus rigoureux, pénétrants et audacieux, et qu'en cela il contribue à nous sortir un peu plus de l'ornière des modèles théoriques de type évaluatif-honorifique dans lesquelles se confinent trop souvent les études portant sur l'art et ses créations.

BIBLIOGRAPHIE

Articles et ouvrages cités

ANFAM, David (1996). *Abstract Expressionism*. Londres : Thames and Hudson.

ANZIEU, Didier (1981). *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard.

BALZAC, Honoré de (1994). *Le chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris : Gallimard.

BAXANDALL, Michael (1986). « Intentional Visual Interest : Picasso's Portrait of Kahnweiler » in *Patterns of Intention : On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven; Londres : Yale University Press, pp. 41-73.

BEARDSLEY, Monroe (1988). « Le point de vue esthétique » in *Philosophie analytique et esthétique*. Danielle Lories, dir. et trad. Méridiens-Klincksieck, pp. 159-179.

——— (1965). « On the Creation of Art. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23.3, pp. 291-304.

BEARDSLEY, Monroe C., WIMSATT, William K. (1976). « The Intentional Fallacy » in *On Literary Intention : Critical Essays*. D. Newton-de Molina, éd. Édimbourg : Edinburgh University Press, pp. 1-13.

BERGMAN, Ingmar (1992). *Images*. Trad. C. G. Bjurström et L. Albertini. Paris : Gallimard.

BODEN, Margaret, éd. (1994). « What Is Creativity? » in *Dimensions of Creativity*. Cambridge, Massachusetts; Londres, Angleterre : MIT Press, pp. 75-117.

BRISKMAN, Larry (1980). « Creative Product and Creative Process in Science and Art ». *Inquiry* 23, pp. 83-106.

CAMPBELL, Donald (1960). « Blind Variation and Selective Retention in Creative Thought as in Other Knowledge Processes ». *Psychological Review* 67, pp. 380-400.

CARROLL, Noël (2003). « Art, Creativity, and Tradition » in *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*. B. Gaut, P. Livingston, éd. Cambridge : Cambridge University Press.

——— (2001) « Historical Narratives and the Philosophy of Art » in *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. New York : Cambridge University Press, pp. 100-118.

CLOUZOT, Henri-Georges (1956). *Le Mystère Picasso*. Film 35 mm, coul. et n. et b., 78 min. France : Filmsonor.

COLLINGWOOD, R. G. (1958). *The Principles of Art*. New York : Oxford University Press.

- CROCE, Benedetto (1991). *Essais d'esthétique*. Trad. G. A. Tiberghien. Paris : Gallimard.
- De DUVE, Thierry (1989). *Résonances du Readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- DICKIE, George (1992). « Définir l'art » in *Esthétique et poétique*, G. Genette, éd. Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris : Seuil.
- DUCHAMP, Marcel (1975). « Le processus créatif » in *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, pp. 188-189.
- ECKER, David (1963). « The Artistic Process as Qualitative Problem Solving ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21,3, pp. 283-290.
- EHRENZWEIG, Anton (1967). *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Trad. F. Lacoue-Labarthes, C. Nancy. Paris : Gallimard.
- ELSTER, Jon (2000). *Ulysses Unbound : Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GAUT, Berys, LIVINGSTON, Paisley, éd. (2003). *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GLICKMAN, Jack (1987). « Creativity in the Arts » in *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. J. Margolis, éd. Philadelphie : Temple University Press, pp. 168-185.
- GOODMAN, Nelson (1992). « Quand y a-t-il art? » in *Esthétique et Poétique*, G. Genette, éd. Trad. D. Lories. Paris : Seuil, pp. 67-82.
- HAUSMAN, Carl R. (1981). « Criteria of Creativity » in *The Concept of Creativity in Science and Art*. D. Dutton, M. Krausz, éd. Martinus Nijhoff Publishers : La Haye ; Boston ; Londres, pp. 75-89.
- HENZE, Donald (1966). « Creativity and Prediction ». *British Journal of Aesthetics* 6, pp. 230-245.
- HIRSCH, E. D. (1976). « In Defense of the Author » in *On Literary Intention : Critical Essays*. D. Newton-de Molina, éd. Édinburgh : Edinburgh University Press, pp. 87-103.
- HOWARD, Vernon (1982). *Artistry : The Work of Artists*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, p. 118.
- JARVIE, I.C. (1981). « The Rationality of Creativity » in *The Concept of Creativity in Science and Art*. D. Dutton, M. Krausz, éd. La Haye; Boston; Londres : Martinus Nijhoff Publishers, pp. 109-128.
- KANT, Emmanuel (1995). *Critique de la faculté de juger* (Section 1, Livre II, §46). Trad. A. Renault, Paris : GF Flammarion.
- KHATCHADOURIAN, Haig (1977). « The Creative Process in Art ». *The British Journal of Aesthetics*, 17,3 , pp. 230-241.
- KOESTLER, Arthur (1964). *Le Cri d'Archimède. L'art de la Découverte et la découverte de l'Art*. Trad. G. Pradier. Paris : Calmann-Lévy.

LEVINSON, Jerrold (2003). « Elster on Artistic Creativity » in *The Creation of Art*. B. Gaut, P. Livingston, éd. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 235-256.

———(1998), « Pour une définition historique de l'art » in *L'art, la musique et l'histoire*. Trad. J.-P. Cometti, R. Pouivet. Paris : L'éclat, pp. 15-43.

———(1996). « Intention and Interpretation in Literature » in *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. New York : Cornell University Press, pp. 175-213.

MANGUEL, Alberto (2000). *Une histoire de la lecture*. Trad. C. Le Boeuf. Paris : Actes sud.

MORTIER, Roland (1982). *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève : Droz.

NOVITZ, David (2003). « Explanations of Creativity » in *The Creation of Art*. B. Gaut, P. Livingston, éd. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 174-191.

OSBORNE, Harold (1988). « Le concept de créativité en art » in *Philosophie analytique et esthétique*. Danielle Lories, dir. et trad. Méridiens-Klincksieck, pp. 267-276.

PASSERON, René (1996). *La Naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*. Valenciennes, France : Presses universitaires de Valenciennes.

RUSSOLO, Luigi (1975, 1916). *L'art des bruits*. Trad. N. Sparta. Lausanne : L'Âge d'Homme, pp. 9-10.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1997). « Originalité et expression de soi : Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste » in *La création*. F. Flahaut, J.-M. Schaeffer, dir. publ. Paris : Seuil, pp. 89-115.

SEARLE, John (1983). « L'Arrière-plan (Background) » in *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Trad. C. Pichevin. Paris : Minuit, pp. 173-193.

TOMAS, Vincent (1958). « Creativity in Art ». *Philosophical Review* 67, pp. 1-15.

WOLLHEIM, Richard (1994). *L'art et ses objets*. Trad. R. Crevier. Paris : Aubier.

Articles et ouvrages consultés

ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, éd. (1999). *Conceptual art : a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press.

———(1999). « Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977 » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, éd. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. xvi-xxxvii.

ALEXANDER, Thomas (1998). « John Dewey : Theory of Expression » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 2, M. Kelly, éd. New York : Oxford University Press, pp. 25-28.

ANDERSON, Douglas (1998). « Collingwood, Robin George » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 1, M. Kelly, éd. New York : Oxford University Press, pp. 393-395.

- ASSOULINE, Pierre (1999). *Henri Cartier-Bresson, l'œil du siècle*. Paris : Plon.
- BOURRIAUD, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- BAILIN, Sharon (1988). *Achieving Extraordinary Ends : An Essay on Creativity*. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers.
- BINKLEY, Timothy (1992). « "Pièce" : contre l'esthétique » in *Esthétique et Poétique*, G. Genette, éd. Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, p. 51.
- BROOK, Donald, WRIGHT, Maxwell (1963). « Henze on Logic, Creativity and Art. » *Australasian Journal of Philosophy*, 41, pp. 378-385.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999, 1989). « Conceptual art 1962-1969 : from the aesthetic of administration to the critique of institutions » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, éd. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. 514-537.
- CARROLL, Noël (2001) *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. New York : Cambridge University Press.
- CARTIER-BRESSON, Henri (c 1985). « L'instant décisif. » *Les Cahiers de la Photographie*, 18. Paris : Les Cahiers de la Photographie, pp. 9-20.
- DANTO, Arthur (1989). *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris : Seuil.
- DAVIES, Dave (2004). *Art as performance*. Malden, Massachusetts : Blackwell Publishing.
- DAVIES, Stephen (1991). *Definitions of Art*. Ithaca, New York : Cornell University Press.
- De DUVE, Thierry (1996). *Kant After Duchamp*. Cambridge : MIT Press.
- DEWEY, John (1958). *Art as Experience*. New York : G. P. Putnam's Sons.
- DOBIE, Beth Ann (1998). « Speech Act Theory and the Interpretation of Images » in *Encyclopedia of Aesthetics*, M. Kelly, éd. New York ; Toronto : Oxford University Press, tome 2, pp. 517-520.
- DUTTON, Denis (1987). « Why Intentionalism Won't Go Away » in *Literature and the Question of Philosophy*, A. Casardi, éd. Baltimore : Johns Hopkins University Press, pp. 192-209.
- DUTTON, Denis, KRAUSZ, Michael, éd. (1981). *The Concept of Creativity in Science and Art*. Martinus Nijhoff Publishers : La Haye ; Boston ; Londres.
- FEAGINS, Susan (1982). « On Defining and Interpreting Art Intentionalistically. » *British Journal of Aesthetics*, 22. Londres : Oxford University Press, pp. 65-77.
- GENETTE, Gérard, éd. (1992). *Esthétique et Poétique*. Paris : Seuil.
- GRAHAM, Dan (1999, 1985). « My works for magazine pages : " a history of conceptual art" » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, éd. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. 418-422.

GOULD, Timothy (1998). « Genius : Conceptual and Historic Overview » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 2, M. Kelly, éd. New York : Oxford University Press, pp. 287-292.

HASKINS, Casey (1998). « John Dewey : Survey of Thought » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 2, M. Kelly, éd. New York : Oxford University Press, pp. 20-25.

HAUSMAN, Carl R. (1998) « Creativity ; Conceptual and Historical Overview » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 1, M. Kelly, éd. New York : Oxford University Press, pp. 453-456.

HENZE, Donald F. (1962). « Logic, Creativity and Art. » *Australasian Journal of Philosophy*, 40, pp. 24-34.

HERMERÉN, Göran (1992). « Allusions and Intentions » in *Intention and Interpretation*, G. Iseminger, éd. Philadelphie : Temple University Press, pp. 203-220.

HOSPERS, John (1985). « Artistic Creativity. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43,3, pp. 243-255.

——— (1956). « The Croce-Collingwood Theory of Art. » *Philosophy*, 31, pp. 291-308.

ISEMINGER, Gary (1998). « Intentional Fallacy » in *Encyclopedia of Aesthetics*, M. Kelly, éd. New York; Toronto : Oxford University Press, tome 2, pp. 515-517.

———, éd. (1992). *Intention and Interpretation*. Philadelphie : Temple University Press.

JARVIE, I. C. (1998). « Creativity : Explaining Creativity » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 1, M. Kelly, éd. New York : Oxford University Press, pp. 456-459.

KNAPP, Steven, MICHAELS, Walter B. (1992) « The impossibility of Intentionless Meaning » in *Intention and Interpretation*, G. Iseminger, éd. Philadelphie : Temple University Press, pp. 51-64.

KOSUTH, Joseph (1999, 1996). « Intention(s) » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, éd. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. 460-468.

——— (1972, 1969). « Art after philosophy » in *Conceptual art*. U. Meyer, éd. New York : Dutton, pp. 154-171.

——— (1999, 1975). « 1975 » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, éd. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. 334-348.

LEWITT, Sol (1999, 1967). « Paragraphs on conceptual art » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, éd. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. 12-16.

——— (1972, 1968). « Sentences on Conceptual Art », in *Conceptual art*. U. Meyer, éd. New York : Dutton, pp. 174-175.

LORIES, Danielle, éd. (1988). *Philosophie analytique et esthétique*. Méridiens-Klincksieck.

LYAS, Colin (1992). « Intention » et « Intentional Fallacy » in *A Companion to Aesthetics*, D. E. Cooper, éd. Oxford : B. Blackwell, pp. 227-232.

MACKENZIE, Ian (2000). « Improvisation, Creativity, and Formulaic Language. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58.2, pp. 173-179.

- MEYER, Ursula, *éd.* (1972). *Conceptual art*. New York : Dutton.
- MILLET, Catherine (1999, 1971). « Interview with Art-Language » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, *éd.* Trad. M. Rabasa. Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. 262-265.
- MITIAS, Michael H. (1978). « The Institutionnal Theory of Artistic Creativity. » *The British Journal of Aesthetics*, 18,4, pp. 330-341.
- MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain (1995). *Art minimal & conceptuel*. Genève : Skira.
- MULHALL, Stephen (1992). « Expression » in *A Companion to Aesthetics*, D. E. Cooper, *éd.* Oxford : B. Blackwell, pp. 144-149.
- NARDONE, Henry F. (1975). « Creativity in Art and Ethics. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34,2, pp. 183-190.
- NEWTON-DE MOLINA, David, *éd.* (1976). *On literary intention : critical essays*. Édimbourg : Edinburgh University Press.
- OLSON, Elder (1975). « The Poetic Process. » *Critical Inquiry*, 2.1. Chicago : University of Chicago Press, pp. 69-74.
- OSBORNE, Harold (1977). « Inspiration. » *The British Journal of Aesthetics*, 17,3, pp. 242-253.
- ROTHENBERG, Albert (1998). « Creativity : Creativity and Psychology » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 1, M. Kelly, *éd.* New York : Oxford University Press, pp. 459-462.
- SAWYER, Keith R. (2000). « Improvisation and the Creative Process : Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58,2, pp. 149-161.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). « Intentionnalités » in *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard, pp. 65-119.
- SOURIAU, Étienne (1975) « La notion d'œuvre. » *Recherches poïétiques*, tome 1. Paris : Klincksieck, pp. 213-223.
- SPACKMAN, John (1998). « Expression Theory of Art » in *Encyclopedia of Aesthetics*, tome 2, M. Kelly, *éd.* New York : Oxford University Press, pp. 139-144.
- STERRITT, David (2000). « Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58,2, pp. 163-172.
- STIMSON, Blake (1999). « The promise of conceptual art » in *Conceptual art : a critical anthology*. A. Alberro, B. Stimson, *éd.* Cambridge, Massachusetts ; Londres : MIT Press, pp. xxxviii-lij.
- TAYLOR, Paul (1998). « Intention : an overview » in *Encyclopedia of Aesthetics*, M. Kelly, *éd.* New York ; Toronto : Oxford University Press, tome 2, pp. 512-515.
- TIBERGHIEU, Gilles A. (1991). « Quelques aperçus sur la pensée esthétique de Croce » in *Essais d'esthétique*. Paris : Gallimard, pp. 9-39.

TOLHURST, William (1979). « On What a Text is and How It Means. » *British Journal of Aesthetics*, 19. Londres : Oxford University Press, pp. 3-14.

WESTLAND, Gordon (1969). « The Investigation of Creativity. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27,2, pp. 127-131.

WIMSATT, William K. (1976) « Genesis : a Fallacy Revisited » in *On literary intention : critical essays*, David Newton-de Molina, éd. Édimbourg : Edinburgh University Press, pp. 116-138.

WOLLHEIM, Richard (1993). « Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts. » In *The Mind and Its Depths*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

ZÉRAFFA, Michel (1975) « Le langage poétique. » *Recherches poétiques*, tome 1. Paris : Klincksieck, pp. 43-74.