DANIEL DANETIS

Peut-on (re)susciter l'invention ?

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

Paul VALÉRY¹⁹².

Proposition est faite ici d'examiner en quoi ces trois personnages en quête d'auteur, que VALÉRY souhaite voir n'en faire qu'un dans le processus de création, sont étroitement impliqués dans l'émergence du « moment de l'invention » à travers trois comportements créatifs : Le premier est occupé à libérer l'expression à sa source. Le second est attentif comme l'ingénieur aux multiples domaines avec lesquels il faut composer. Le troisième, se jouant des contraintes, est tout entier engagé à croiser rêve et réalité.

L'imagination créatrice semble ne pouvoir se passer de deux composantes psychiques apparemment antagonistes à l'œuvre dans ces trois comportements : coincé entre rêve et réalité, notre pouvoir créateur ne pourrait prendre corps qu'en faisant cohabiter deux attitudes antinomiques et pourtant indispensables à son bon fonctionnement : l'une nous pousse à lâcher prise, l'autre à tout vouloir contrôler.

Comment ces deux dimensions contradictoires de la démarche heuristique peuvent-elles coexister sans se détruire ?

¹⁹² Cité par René BOIREL in *L'invention*, Paris, P.U.F., « col. SUP », 1966, p. 74.

Quels mécanismes de distanciation se jouent au cœur de cette cohabitation toujours problématique entre exploration divergente et évaluation convergente dans les processus qui conduisent à l'invention ? Comment faire en somme, pour que le fou et l'ordinateur qui nous habitent puissent coopérer au jaillissement de la trouvaille ? En un mot, quel est le statut de la pensée critique concernant les démarches qui permettent à l'idée féconde d'émerger dans le champ des arts plastiques ? Telles sont les questions qui seront examinées ici à travers la dynamique qui fait cohabiter les manifestations d'une pensée exploratrice et les atermoiements d'une pensée évaluatrice dans les démarches de création plastique.

Une analogie « aquatique » permettra de visualiser les mécanismes à l'œuvre dans cette dynamique. Les habitués de la plongée sous-marine savent bien qu'il est possible grâce à des techniques appropriées de faire cohabiter ces deux milieux sans qu'ils puissent jamais se mêler. Les techniques de respiration en apnée, la navigation avec bouteilles à oxygène ou sous cloche de plongée, constituent autant de moyens de mettre à distance grâce aux réserves d'air que nous emmenons dans notre exploration sous-marine, ces deux milieux antagonistes que sont la réalité aquatique et la réalité aérienne.

Pour apprendre à pêcher les idées fécondes dans les eaux secrètes de notre boîte de pandore, il nous faut retenir notre jugement pendant toute la durée de l'exploration dans l'imaginaire et ensuite le faire intervenir, une fois le voyage terminé. Lâcher prise d'abord, et tenter de contrôler ensuite, telle serait la clef universelle qui permettrait à l'invention de se manifester, nous incitant à développer une certaine fluidité de la pensée propice aux fructueuses rencontres. Partant d'une présentation générale des tensions entre le fou et l'ordinateur qui se disputent notre espace de création, il nous faudra donc examiner d'abord comment la fluidité d'esprit permet de plonger en apnée dans l'espace imaginaire et les enjeux d'une telle mise à distance temporelle des relations entre exploration et critique. Mais, face à ce jugement différé dans le temps, que faire lorsque notre raison réclame impérieusement son droit de manifestation, au cours de l'exploration, menaçant d'asphyxie notre pérégrination ?

Eureka ! Le moment de l'invention

A peine évoquée, la métaphore aquatique suggère une réponse à cette question : le recours à un hypothétique « équipement de plongée sous-marine » permettrait de conditionner pour le transporter dans l'espace imaginaire un peu de ce sens critique nécessaire face aux problèmes rencontrés pendant le voyage.

L'appareil critique ne serait plus alors différé dans le temps mais dans l'espace imaginaire grâce au travail de transposition qui préside aux activités métaphoriques confrontant deux ou plusieurs champs conceptuels. Et l'invention ne manquerait pas alors de surgir à la faveur de ces confrontations des multiples registres de la pensée développant une certaine plasticité conceptuelle propice aux ruptures épistémologiques. Il s'agira désormais d'examiner comment notre fluidité d'esprit peut nous aider à *décloisonner la pensée*, pour maîtriser notre plasticité conceptuelle et ce qu'impliquent de tels changements de registres conceptuels dans la quête de l'invention plastique.

Si, filant notre métaphore aquatique, nous voulons explorer les profondeurs abyssales de notre espace imaginaire, pour notre traque aux idées fécondes, il nous faudra passer de l'équipement léger de la plongée avec bouteilles à celui plus lourd du sous-marin capable de résister aux immenses pressions de ces espaces captivants mais si peu hospitaliers. Rapporté au domaine de la création, cela nous conduirait à quitter les eaux familières des activités métaphoriques fondées sur l'analogie projective. Car l'attrait fascinant de la découverte ne peut plus se contenter d'explorer les provinces inconnues à la lumière des territoires déjà balisés. Il s'agit d'affronter les contrées aventureuses de la complexité rhizomatique qui engagent tout notre potentiel créatif et les multiples voies tumultueuses et imprévisibles que nous ouvrent les activités associatives en sollicitant notre goût du risque.

Il nous faudra alors nous demander comment notre plasticité conceptuelle une fois maîtrisée permet de cultiver l'art de *penser à côté* pour affronter l'aventure de territoires inconnus dans la quête du moment de l'invention.

Ni fou ni ordinateur

Pour explorer les 90 % de l'iceberg que représenterait l'espace imaginaire enfoui dans les profondeurs de notre psychisme, il semblerait que nous ayons spontanément recours à des techniques en tout point comparables à celles de l'exploration sous-marine. Tel le plongeur confronté à la nécessité d'emporter avec lui un peu du milieu aérien nécessaire à sa survie dans le milieu aquatique, et qui veille à ce que jamais ces deux milieux ne se mélangent, il s'agit de transporter dans l'espace polymorphe des idées en gestation qui nous est à la fois étrange et familier, un peu de cette réalité « terrienne », de notre vécu quotidien indispensable à notre équilibre. La plongée sous-marine exige, c'est bien connu, des précautions indispensables à la survie dans un milieu qui ne nous est pas familier. Que le plongeur ouvre la bouche, et c'est la fin du voyage. D'où l'importance extrême de veiller à une cohabitation continue sans mélange des genres.

Hypothèse est ici soutenue qu'il en va de même pour les activités exploratrices et les activités critiques convoquées dans le processus de création : comment faire cohabiter ces deux postures conceptuelles sans qu'elles se neutralisent ? Cette crainte du mélange entre deux attitudes incompatibles n'expliquerait-elle pas nos réticences à explorer notre espace imaginaire qui nous fascine autant par ses trésors cachés qu'il nous inquiète dans ses recoins cauchemardesques ? Peur de ce qui se cache sous l'eau froide comme peut le laisser supposer ma métaphore aquatique, peur d'affronter les multiples petits monstres qui peuplent notre boîte de pandore ?

Laurence RIEBEN avait noté dans les années quatre-vingts les correspondances qui existaient entre les principales théories élaborées pour mesurer le fonctionnement cognitif autrement que par le Q.I. et mettaient en jeu des aptitudes opposées ou apparemment incompatibles qu'il s'agit d'articuler¹⁹³. Notre pouvoir créateur dépendrait de cette cohabitation dynamique entre une tendance naturelle de notre esprit à diverger et la tendance opposée qui incite à converger.

¹⁹³ RIEBEN. L., *Intelligence et pensée créatrice*, Paris, Delachaux-Niestlé, 1978, pp.12-15.

Eureka ! Le moment de l'invention

On retrouve cette dualité avec la confrontation assimilation-accommodation qui fonde l'approche de l'intelligence chez PIAGET :

« L'intelligence est une conduite adaptative qui, par des mécanismes d'assimilation et d'accommodation règle les échanges avec le milieu (...) si, à la suite de pressions exercées par le milieu, le sujet s'ajuste à des données nouvelles, sa conduite est accommodatrice ; si au contraire le sujet intègre, incorpore les objets à des schèmes qu'il a déjà constitués, sa conduite est assimilatrice. Si le sujet ne possède pas une solution déjà élaborée à un problème posé, il se crée une perpétuation dans le système des schèmes antérieurement constitués qui est suivi par une tentative d'assimilation des données perturbatrices à ces schèmes antérieurs puis d'une modification de ces derniers par accommodation¹⁹⁴ ».

Le psychologue américain GUILFORD avait montré dès les années soixante, à partir de l'analyse multifactorielle, que la capacité de création n'est pas une aptitude exceptionnelle mais s'inscrit parmi d'autres activités d'adaptation intellectuelles. Qu'il s'agisse du modèle opératif proposé par PIAGET ou de la démarche issue de l'analyse multifactorielle de GUILFORD, il semble y avoir selon Laurence RIEBEN, complémentarité entre des activités conceptuelles opposées : les unes relèvent d'une logique linéaire (réaction d'assimilation dans la théorie de PIAGET) ou d'une attitude focalisatrice (production convergente dans le modèle de GUILFORD). Les autres relèvent d'une logique non-linéaire (réaction d'accommodation chez PIAGET) ou divergente (fluidité idéationnelle chez GUILFORD). D'où sa conclusion qu'« il est difficile d'admettre l'unidimensionnalité de la créativité, de même que son autonomie totale par rapport à l'intelligence globale¹⁹⁵ ». Entre le « fou » et l'ordinateur, l'équilibre est difficile à trouver.

Cet investissement au niveau des processus de création, ces poids que nous mettons dans les deux plateaux de notre balance, remettent chaque fois en question, l'équilibre déjà atteint.

¹⁹⁴ RIEBEN. L., *Id.*, p. 25

¹⁹⁵ RIEBEN. L., *Id.*, pp. 117-118.

Et comme la recherche d'un équilibre entre des poids de 5 kg fait plus bouger la balance que pour des poids de 5 grammes, nous avons tendance à être assez timides avec le poids de nos investissements, et nous limiter aux quelques grammes que réclame notre créativité quotidienne. Pourtant, nombre de démarches qui mettent à distance notre besoin de produire des idées et la nécessité de les critiquer permettent de jouer avec l'équilibre de notre balance et de faire cohabiter le rêve et la réalité sans qu'ils se neutralisent. Car, plus elle bouge, cette balance, et plus elle met en jeu d'énergie. C'est un principe physique, et les créateurs innovants de toutes disciplines sont là pour démontrer qu'il ne s'agit pas uniquement d'une image, face au moment de l'invention. Les raisons pédagogiques ne manquent pas non plus, pour justifier une telle mobilisation de notre potentiel imaginaire : vivre mieux dans notre peau en sollicitant cette énergie inemployée, prendre en charge les forces contradictoires qui sommeillent en nous, et nous rongent tant qu'elles ne sont pas assumées, devenir à notre tour, un pêcheur autonome d'idées fécondes.

Plonger en apnée dans l'espace imaginaire.

Si nous revenons à notre métaphore aquatique, pour apprendre à pêcher les idées dans les eaux profondes de notre espace imaginaire, la méthode la plus simple consiste donc à retenir notre jugement pendant toute la durée de l'exploration dans l'imaginaire et ensuite le faire intervenir, une fois le voyage terminé. Telle était la recommandation qu'adressait déjà Alex Osborn, inventeur du « Brainstorming », à ses étudiants de l'université de Buffalo à la fin des années soixante pour leur apprendre à pêcher des idées nouvelles.

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

idées déjà nées . »¹⁹⁶

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

On retrouve cette alternance entre production et critique souvent caricaturée dans la figure ancestrale du peintre paysagiste aux prises avec son insaisissable modèle grandeur nature. Que n'a-t-on raillé ses avancées et reculs le pouce pointé sur le motif ! Comme il semble hésitant, tenaillé qu'il est entre le besoin de s'exprimer sur la toile, celui de juger des effets produits, celui de regarder son modèle et enfin celui de comparer les effets produits au modèle à saisir !

Cette bascule entre critique et production renvoie à une distribution peu orthodoxe entre le voir, le faire, le voir faire et le faire voir qui caractérise les démarches plastiques liant l'artiste au public par le truchement de son œuvre. Ce va-et-vient entre des propositions à l'essai et des repositionnements critiques entraîne naturellement les plasticiens à faire cohabiter dans des temps différés de leur démarche les attitudes productives et critiques sans qu'elles se neutralisent.

Mais cette temporisation alternée entre moments de production et moments d'évaluation est grande consommatrice de temps dans la démarche plastique. Elle s'accommodait assez bien jadis des périodes d'attentes improductives pour l'effectuation picturale (mais très productive pour son évaluation) liées à un certain nombre d'impératifs techniques comme le temps de séchage de 10 à 15 jours à respecter entre deux couches de peinture. Cette temporisation incontournable incitait les artistes à entreprendre parallèlement plusieurs œuvres pour faire alterner les

¹⁹⁶ OSBORN, A., *l'imagination constructive*, Paris, Dunod, 1971, p. 38.

temps de séchage des différentes couches de peinture à l'huile.

La tendance spontanée à critiquer immédiatement le travail à peine ébauché se trouvait alors suspendue temporairement au bénéfice de la nouvelle œuvre à réaliser mais potentiellement disponible en arrière plan du nouveau travail.

Dès lors, cette nécessité critique pouvait continuer à se manifester au cours des nombreuses tâches matérielles liées à la préparation des couleurs des supports et des outils nécessaires à son effectuation. En incitant à déplacer concrètement l'instance critique dans le temps, cette alternance fournissait alors de façon indirecte une bonne occasion de pouvoir évaluer l'œuvre au repos forcé parce que condamnée à ne pouvoir être retravaillée avant quinze jours. Impossible de pouvoir matérialiser immédiatement à chaud les conséquences de ce travail critique par des corrections ou des repentirs sous peine de mettre en péril la viabilité physique de l'œuvre. Comme le dit la sagesse populaire, le temps porte conseil. L'évaluation pouvait alors prendre le temps de se décanter et surtout de se désolidariser matériellement de l'objet concret sur lequel elle pouvait porter. L'artiste pouvait ainsi envisager mentalement toutes les opérations de correction ou de remédiation ultérieures que les exigences techniques rendaient immédiatement impossibles et se projeter dans un espace d'évaluation imaginaire tant rétroactif qu'anticipatif.

Quand la fluidité permet de décroiser la pensée.

Les progrès en matière de fabrication des couleurs (en particulier la possibilité de les conditionner en tubes) avaient déjà bouleversé la gestion temporelle spatiale et matérielle de la démarche picturale, permettant notamment aux impressionnistes de transporter, sur le motif, l'atelier en réduction du peintre et de raccourcir considérablement le temps d'intervention et les modalités de reprises du travail avec l'abandon du glacis et de la logique et de la superposition par couches transparentes. Puis, l'invention de la peinture acrylique est venue à point au milieu du siècle dernier pour apporter sa contribution à l'accélération de la

démarche picturale, l'économie de long temps de séchage entre plusieurs couches de peinture permettant aux artistes de renouer avec l'ensemble des pratiques ancestrales dans des temps de réalisation beaucoup plus courts. Ces progrès techniques sont venus bouleverser le rythme de travail du peintre. Ils ont encouragé les artistes à s'engager dans des démarches sérielles dont cette première alternance avait jeté les bases constitutives.

De ce fait, ils ont accentué cette aptitude particulière des plasticiens à suspendre leur jugement et à s'abandonner en toute confiance à la multiplication des essais, à partir de règles de procédures préalables, par le biais de la série qui est selon Denys Riout « une des conséquences de l'usage d'un ensemble de règles procédurières », ce qui le conduit à en faire « l'un des thèmes spécifiques de la modernité » :

« On admet généralement que Claude Monet fut l'initiateur de cette rupture avec les conceptions antérieures de la création artistique. Les Meules (1890), les Peupliers (1891) ou les Cathédrales (1894) atomisent en effet les résultats d'un projet par essence inachevable dans une suite d'œuvres dont le nombre est, en droit, sans limite. (...) Depuis Monet, de très nombreux artistes (et notamment Picasso) ont travaillé, épisodiquement ou systématiquement, à des séries¹⁹⁷. »

Denys RIOUT observe à juste titre que, contrairement à la logique du chef-d'œuvre conçu comme « microcosme », accomplissement définitif de travaux préparatoires, la série « *entérine l'impossibilité d'une maîtrise* ». Il confirme ainsi le caractère suspensif de la dynamique de création plastique entre production et critique lié à la série, qui, comme il le souligne en rejoignant Yve-Alain BOIS dans un texte sur Martin BARRE, modifie en profondeur l'attitude esthétique :

« La série fait nécessairement de chaque tableau une interrogation sur le fonctionnement métonymique de toute peinture, convoque toute notre mémoire, prévient l'attitude purement contemplative »¹⁹⁸.

¹⁹⁷ RIOUT, D., *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Gallimard, Folio-Essais, 2001, pp. 137-138

¹⁹⁸ BOIS, Y-A., « *L'inachèvement* », cat. de l'exposition Martin BARRE, Tourcoing, musée

Ce renoncement à une maîtrise, ajoutée à l'interrogation continue qu'entretient la démarche sérielle contribue à déplacer l'instance critique non seulement dans le temps (selon le schéma bien connu du brainstorming : « *produire d'abord, critiquer après* ») mais aussi dans l'espace de la création, car l'évaluation peut se faire alors par le truchement de la production suivante dans une dynamique de production continue qui induit des corrections différées non plus dans le temps mais sur de nouveaux supports de création.

Il peut alors y avoir interactivité positive de l'expression et de l'évaluation. Ces deux activités ne risquent plus de s'annuler mutuellement ou de provoquer les effets négatifs, des deuils ou des repentirs liés à leur rencontre sur le même espace de création puisqu'elles se trouvent dans deux espaces de conception différents. La métaphore aquatique proposée plus haut permet de mieux saisir les mécanismes à l'œuvre dans les processus qui mettent à distance la production et l'évaluation en faisant l'économie d'un décalage temporel. Si le fait de pouvoir différer le jugement dans le temps présente des avantages comparables à ceux de la plongée en apnée (c'est une démarche aussi accessible à tous que l'est la plongée sans bouteille, comme je l'ai analysé dans un article consacré à cette dynamique du jugement réservé dans le temps¹⁹⁹), les démarches plastiques qui se limiteraient à différer le jugement dans le temps ne permettent pas de descendre en profondeur dans notre espace imaginaire, du fait de cette dépendance qui oblige à de fréquents retours à la réalité.

Pour séjourner plus longtemps sous l'eau sans avoir à faire de fréquentes remontées en surface, le plongeur doit s'équiper de bouteilles et d'un masque. Il s'agit de transporter dans ce milieu aquatique quelque peu étranger, un peu de ce milieu aérien d'où il est venu et qui lui est nécessaire pour continuer à respirer pendant son exploration sous-marine. Il faut faire cohabiter en même temps ces

des Beaux-Arts, 1989, p. 74., cité par Denys RIOUT, op.cit, p. 138.

¹⁹⁹ DANETIS, D., « Prendre des distances critiques ou le temps d'un espace entre rêve et réalité » in : *Recherches en esthétique revue du C.E.R.E.A.P N° 1*. Directeur de la publication : Dominique Berthet, Juin 1995.

Eureka ! Le moment de l'invention

milieux incompatibles dans deux champs différents pour qu'ils puissent continuer à communiquer sans risquer de se mélanger.

On comprend mieux la différence qui sépare le premier niveau de créativité, (celui qui correspond au plongeur en apnée) très facilement accessible à partir de techniques dites de « jugement réservé » du second niveau de créativité (celui du plongeur de plus longue durée équipé de bouteilles et d'un masque de plongée). A ce niveau d'exigence créative, la stratégie du jugement différé dans le temps est insatisfaisante car le chercheur éprouve le besoin d'une confrontation continue entre les idées qu'il produit et la nécessité dans laquelle il se trouve de les évaluer.

Il lui faut donc construire l'équivalent dans le domaine évaluatif des bouteilles à oxygène du plongeur pour transporter dans l'espace imaginaire un peu de ce sens critique dont il a besoin pour résoudre ses problèmes. Il ne peut utiliser sans dommages ce sens critique qu'après l'avoir conditionné et contingenté dans un champ conceptuel différent de celui dans lequel se niche le problème qu'il doit explorer sous tous ses angles : le jugement critique n'est plus ici différé dans le temps mais dans l'espace imaginaire selon le principe de l'analogie projective qui préside aux activités métaphoriques. La stratégie qui motive en profondeur les démarches sérielles ainsi qu'un certain nombre d'autres démarches plastiques comme le collage, l'assemblage ou l'installation et d'une façon plus générale les démarches de création qui revendiquent une certaine transversalité des pratiques artistiques permettent d'entretenir cette confrontation continue entre activités d'expression et activités d'évaluation.

Chaque composante de la démarche de création peut en effet constituer à la fois une instance critique susceptible d'éclairer les autres composantes et une occasion de relance pour de nouvelles explorations. Dans la mesure où elle s'exerce à partir d'univers conceptuels différents, l'activité critique ne menace plus directement la fluidité idéationnelle qui peut se développer simultanément au travail d'évaluation. Mieux encore, grâce à cette confrontation différée dans l'espace imaginaire, ces deux attitudes jadis antagonistes se stimulent mutuellement : on peut ainsi faire

cohabiter production divergente et production convergente, sans qu'elles ne risquent de se neutraliser.

Comme j'ai pu le montrer dans plusieurs articles consacrés aux démarches artistiques utilisant l'image et la projection métaphorique²⁰⁰, ces deux activités nécessitent une égale mobilisation des potentialités imaginatives dans des champs conceptuels différents et structurent un grand nombre de démarches artistiques.

Quand la plasticité permet de cultiver l'art de penser à côté.

Pour explorer au plus profond de notre espace imaginaire, il nous faut passer de l'équipement de plongée avec bouteilles au sous-marin ou au bathyscaphe capable de résister aux immenses pressions de ces espaces fascinants mais inquiétants. Passer des activités métaphoriques fondées sur l'analogie projective aux activités associatives qui engagent notre potentiel créatif et sollicitent notre goût du risque. L'originalité associative est, si l'on en croit certains chercheurs (Arthur KOESTLER²⁰¹, Henri LABORIT²⁰², Abraham MOLES²⁰³) une composante essentielle de la démarche créative. C'est la capacité de mettre en relation des éléments hétérogènes que personne n'avait osé relier auparavant tant cette liaison semblait défier tout raisonnement logique. Cette capacité est décrite différemment par les chercheurs qui en font tous un élément fondamental du processus de création. Henri LABORIT allait même jusqu'à en faire la

²⁰⁰ DANETIS, D., « *L'ivre d'images ou l'enseignement des arts plastiques à l'ère des technimages et de la multimédialisation* », in : *Pratiques et arts plastiques : du champ artistique à l'enseignement*. Actes de l'université d'été de Rennes sous la dir. de Jacques Sato, octobre 1998. Voir aussi le chapitre 7 de mon HDR : « Décloisonner pour mieux rêver ou l'art de développer la créativité d'invention ». Université Paris 8, décembre 2002.

²⁰¹ KOESTLER, A., *Le cri d'Archimède*, Calmann-Lévy, 1969.

²⁰² LABORIT, H., *La nouvelle grille*, Laffont, 1974.

²⁰³ MOLES, A., *Théorie de l'informatique et perception esthétique*, Denoël-Gonthier, Médiation, Paris, 1972.

seule caractéristique de l'acte créateur qui selon lui est cette capacité d'établir des relations entre des éléments que personne n'avait songé à relier auparavant. Une telle conception rejoint la notion de « *bi-sociation* » proposée par Arthur KOESTLER. La conception associationniste de l'acte créateur est même pour certains auteurs, « *la seule à ce jour (1973) qui offre un modèle explicatif à peu près complet du processus de création*²⁰⁴. » La capacité associative que mesurent les tests d'originalité de GUILFORD ou de TORRANCE, fait intervenir de façon équilibrée les conduites exploratoires et critiques de la pensée avec d'autant plus de liberté que les deux composantes sont décalées matériellement et tirent profit des rencontres fortuites. C'est ce qui a justifié souvent la légende des grandes inventions faites par hasard.

Il suffirait qu'une pomme tombe d'un arbre pour faire jaillir les lois de la gravitation universelle. Pourtant, la découverte de ces lois par Isaac NEWTON a peu à voir avec le fruit du hasard (à part le fait qu'il soit tombé de l'arbre !). Elle est bien au contraire le résultat d'une immense « *cogitation débridée* » préalable au cours de laquelle la démarche exploratoire et l'activité critique se sont peu à peu décantées pour fonctionner de façon autonome en même temps. Parvenu à ce stade, tout événement, si infime soit-il, peut être de nature à déclencher la solution du problème (période d'illumination selon GUILFORD). Il crée un effet de relation forcée (ou bi-sociation selon KOESTLER) qui induit des images de transposition susceptibles de mobiliser soudain l'activité métaphorique du chercheur pour peu que celui-ci soit préparé à s'y abandonner en emportant dans ses bagages les données du problème.

La capacité associative se développe et se fortifie à partir de démarches conceptuelles capables de provoquer des relations qui défient les logiques communément admises et contribuent à déplacer nos certitudes. Elle induit de nouveaux positionnements par rapport à un ordre établi (matrices de relations forcées, provocation du hasard, recherche systématique d'oppositions, raisonnement antithétique etc.). Dans cette rencontre forcée, l'activité de production idéationnelle privilégie la relation entre « des possibles » et l'activité

²⁰⁴ ROUQUETTE, M.-L., *La créativité*, Paris, Puf, « coll. Que sais-je? » 1973, p. 30.

critique valorise la pertinence de ces relations, suivant le principe de la bi-sociation. Plus le besoin de production idéationnelle prend d'importance et plus la nécessité de production critique est sollicitée. Ces deux activités se renforcent donc mutuellement sans risque de se détruire puisqu'elles se situent sur des plans qui ont peu de chances de se rencontrer.

Les exemples de démarches artistiques qui empruntent cette voie sont nombreux et côtoient souvent les trouvailles des différentes avant-gardes artistiques du XX^{ème} siècle. Des provocations dadaïstes aux dernières avancées technologiques, du fer à repasser de MAN RAY aux points de vue affrontements de miroirs de Rébecca HORN (*Ballets de piverts*) en passant par le déjeuner en fourrure de Meret OPPENHEIM ou la tête de taureau de Pablo PICASSO, les exemples de démarches artistiques qui ont recours aux opérations bissociatives sont légions.

De nombreuses démarches utilisent l'inversion, autre forme de relation forcée, comme *Le socle du monde* de Piero MANZONI ou encore, les peintures inversées de Georges BASELITZ les points de vue photographiques inversés à 90° de Philippe ROMETTI (*Mon balcon à Hong-Kong*), certaines installations renversantes d'Anne FERRET. Les exemples de projection susceptibles de changer radicalement de points de vue ne manquent pas non plus (Robert MORRIS, Jasper JOHNS, Ellsworth KELLY ou Bruce NAUMAN). Il s'agit d'envisager l'impensable, de retourner sans dessus dessous un point de vue familier, de considérer la réunion des contraires, comme l'ont tenté nombre de démarches artistiques. C'est ce que j'ai proposé d'examiner dans une série de protocoles expérimentaux consacrés aux processus d'élaboration de la pensée liés à l'originalité associative et aux démarches artistiques qui lui font écho²⁰⁵.

Ainsi, la dynamique de mise à distance de l'expression et de l'évaluation met en jeu différentes capacités marquées chacune par

²⁰⁵ DANETIS, D., « Hybrider l'œuvre d'art pour en débrider la lecture » in *Recherches en esthétique, revue du C.E.R.E.A.P. n° 5*. Directeur de la publication : Dominique Berthet, octobre 1999.

la conquête de compétences et de savoir-faire qui autorisent à mieux gérer le conflit entre ces deux dimensions de la création.

Conclusion : vers une pyramide des créateurs...

Parvenus au terme de cette description des principales stratégies qui permettent de décaler la production idéationnelle et l'évaluation critique, pour débusquer les idées fécondes, je propose maintenant d'en esquisser un schéma récapitulatif, les stratégies en jeu dans la dynamique de création que je viens d'esquisser constituant trois des cinq paliers principaux par lesquels il faudrait passer selon le psychologue américain TAYLOR, pour gravir les principaux degrés du génie créateur et faire émerger les idées innovantes. A travers cette mise à distance, dans le temps, dans l'espace imaginaire ou matériellement, de la critique par rapport à la production s'accomplit en effet un passage par différents niveaux d'implication créative à partir d'une série de ruptures épistémologiques qui marquent une évolution du processus de création vers l'autonomie progressive de ces deux attitudes conceptuelles selon un schéma qui rejoint la classification des conduites créatives en cinq niveaux de TAYLOR. Cette classification hiérarchisation implicite des conduites de création a fait l'objet d'un résumé critique par Michèle CARLIER dans ses recherches sur la flexibilité²⁰⁶ :

1. « Expressive creativity », (premier niveau de créativité dit d'expression ou « créativité primaire » évoqué en première partie de l'exposé), pour lequel le jugement critique est reporté à une date ultérieure, l'activité créatrice n'étant en jeu que pour l'expression de soi-même sans souci du résultat.
2. « Productive creativity », liée à l'idée de production artisanale. La dynamique créative enclenchée ici suppose une première rupture avec des comportements qui permettent de décaler la production idéationnelle et l'évaluation critique. La gestion de ces composantes antagonistes est liée à une articulation entre but à

²⁰⁶ CARLIER, M., *Etude différentielle d'une modalité de la créativité : la flexibilité*. Monographie française de psychologie N° 25, Centre National de Recherche Scientifique, 1973, pp. 11-12.

atteindre (mobilisant les composantes divergentes) et sélection des moyens de concrétisation des idées (composantes convergentes), à partir d'une répartition des tâches qui évite une confrontation conflictuelle entre production et critique des idées.

3. « Inventive creativity », ou créativité d'invention qui « implique la perception de relations nouvelles inusitées²⁰⁷ ». A ce niveau, l'individu créatif est capable de percevoir, entre des phénomènes différents, des relations nouvelles. La fonction inventive est ici liée aux capacités de produire des analogies entre les termes d'un problème et une nouvelle configuration qui aide à discerner de nouveaux rapports et de les coordonner, conformément à la stratégie de décalage dans l'espace imaginaire évoquée plus haut
4. « Innovative creativity ». A ce niveau, l'individu créatif est capable de partir de la perception d'un malaise ou d'un manque pour développer des spéculations hypothétiques et formuler des problématiques qui le conduiront à des découvertes ou à des modifications « profondes et originales ». La dynamique production-critique se trouve confrontée à une deuxième rupture épistémologique : il faut renoncer à la sécurité antérieurement acquise du raisonnement métaphorique qui consiste à superposer l'ancien et le nouveau pour accepter l'inversion, la contradiction, la remise en cause de ce qui vient d'être établi.
5. « Emergent creativity », est le niveau le plus élaboré de l'activité créatrice se traduit par l'établissement de relations nouvelles et la genèse de structures inédites en ce qui concerne la recherche fondamentale et à la stratégie « bi-sociative » évoquée dans la dernière partie de l'exposé. A ce niveau, la deuxième rupture qui s'est opérée a habitué le chercheur à concrétiser son goût du risque. Il est capable de mobiliser toute son énergie à la recherche de solution de son problème quel qu'en soit le prix à payer tant est grande son insatiable curiosité et son désir de comprendre.

Il est difficile de partager l'idéologie hiérarchisante qui transpire à travers cette classification des comportements créatifs. D'une part elle repose sur l'hypothèse implicite que la capacité de créer serait réservée à une élite. Or, le mérite des principaux travaux américains sur le processus de création est justement d'avoir pu montrer qu'il s'agit d'une aptitude accessible à tous si l'on parvient à réunir des

²⁰⁷ *Id.*, p. 11.

Eureka ! Le moment de l'invention

conditions favorables pour la développer. D'autre part, cette hiérarchie est contredite par les travaux de plusieurs chercheurs. Certaines caractéristiques qui occupent le haut de la pyramide Taylorienne se retrouvent dans les observations de certains auteurs comme OSBORN ou GORDON classées parmi les attitudes qui correspondent au bas de la pyramide dans la classification de TAYLOR.

Cette classification ne présente pas moins un certain intérêt comme synthèse assez cohérente des principaux points forts sur lesquels s'accordent les chercheurs américains concernant en particulier les trois critères de fluidité idéationnelle, de plasticité conceptuelle et d'originalité associative caractéristiques de la pensée créatrice qui ont alimenté en grande partie mes recherches. Ces recherches, diffusées en France dans les années soixante dix par Alain BEAUDOT²⁰⁸, et analysées dans les années quatre-vingt par Laurence RIEBEN²⁰⁹, ont fait consensus si l'on excepte certaines réserves formulées par Michèle CARLIER sur la méthode de validation du critère de Flexibilité mis en évidence par l'analyse factorielle de GUILFORD²¹⁰.

Mes observations récentes portant sur un certain nombre de protocoles expérimentés depuis 2000 avec les étudiants du département d'arts plastiques de l'université paris 8 m'ont conduit à faire l'hypothèse que les niveaux intermédiaires de la classification de TAYLOR (productive creativity, et innovative creativity) pouvaient correspondre à des périodes de transition temporaires qui permettent de passer d'un palier au palier supérieur. Pour reprendre la terminologie de BACHELARD utilisée dans les théories cognitivistes de la représentation²¹¹, ils correspondraient à des moments de « *rupture épistémologique* » et

²⁰⁸ BEAUDOT, A., *La créativité, Recherches américaines*, Paris, Dunod, 1973.

²⁰⁹ RIEBEN, L., *Intelligence et pensée créatrice*, op. cit.

²¹⁰ CARLIER, M., op. cit., pp. 17-26.

²¹¹ RICHARD, J.F., BONNET, c., GHIGLIONE, R., *Traité de psychologie cognitive*, Paris, Dunod, 1990, p 36

inciteraient à abandonner des postures antérieures au profit de nouvelles attitudes vis-à-vis de l'articulation production idéationnelle/évaluation.²¹².

²¹² Voir la notion « d'obstacle épistémologique » à la base du « conflit cognitif », Mialaret, G., *Vocabulaire de l'éducation*, Paris, Puf, 1979, p.115.

Références

- BEAUDOT, A., *La créativité, Recherches américaines*, Paris, Dunod, 1973.
- BOIREL R., *L'invention*, Paris, P.U.F., « col. SUP », 1966.
- CARLIER, M., *Etude différentielle d'une modalité de la créativité : la flexibilité*. Monographie française de psychologie N° 25, Centre National de Recherche Scientifique, 1973.
- DANETIS, D., « Prendre des distances critiques ou le temps d'un espace entre rêve et réalité » in : *Recherches en esthétique revue du C.E.R.E.A.P N° 1*. Directeur de la publication : Dominique Berthet, Juin 1995.
- KOESTLER, A., *Le cri d'Archimède*, Calmann-Lévy, 1969.
- LABORIT, H., *La nouvelle grille*, Laffont, 1974.
- OSBORN, A., *l'imagination constructive*, Paris, Dunod, 1971.
- RICHARD, J.F., BONNET, c., GHIGLIONE, R., *Traité de psychologie cognitive*, Paris, Dunod, 1990.
- RIEBEN. L., *Intelligence et pensée créatrice*, Paris, Delachaux-Niestlé, 1978.
- RIOUT, D., *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Gallimard, Folio-Essais, 2001.
- ROUQUETTE, M.-L., *La créativité*, Paris, Puf, « coll. Que sais-je? » 1973.