

Les sources de la créativité

Fernande Saint-Martin

Volume 15, numéro 5 (89), 1973

Poésie, théâtre, nouvelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30440ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1973). Les sources de la créativité. *Liberté*, 15(5), 118–128.

Les sources de la créativité

« On peut être 'créatif' sans être 'créateur' ; seuls quelques individus exceptionnels sont 'créateurs', mais tout individu est 'créatif' à un certain degré, comme tout individu possède une intelligence verbale. La créativité se répartit normalement dans la population générale. »

Cette observation de la psychologue Michèle Carlier, de l'université de Paris,⁽¹⁾ nous apparaît primordiale dans toute approche du phénomène de la créativité. Car le refus de la pensée occidentale, pendant des siècles, à poser le mouvement et le processus d'émergence, comme les caractéristiques les plus fondamentales de tout événement dans l'espace-temps, est la source même de la confusion extrême qui entoure aujourd'hui la notion de 'créativité'. C'est-à-dire que la priorité conceptuelle qui fut toujours accordée aux notions d'essence sur celle d'existence, de substance sur celle de qualité, d'être sur celle d'action, avec une valorisation sans cesse prépondérante des phénomènes de permanence et d'inertie, a conduit à valoriser sous le nom de « créativité », tout type de comportement ou de production qui incorporait des notions de nouveauté, quelles qu'elles soient, dans le sens général où l'entend la théorie de l'information.

(1) Michèle Carlier, « Etudes différentielles d'une modalité de la créativité — la flexibilité », dans la revue « Sciences de l'art », tome VIII, 1971, numéro spécial consacré à la créativité.

Mais l'invention de comportements nouveaux ou l'agencement nouveau d'éléments divers, plus ou moins superficiels, ne manifestent pas, de soi, des expressions de créativité, mais sont le plus souvent des réactions prévisibles, conditionnées de façon étroite par un nombre varié de stimuli. De fait, la créativité n'est pas une simple expérience transitoire, mais une véritable expérimentation au sein de nos relations avec le réel.

Nous voudrions esquisser une étude de la nature de la créativité des « créateurs » et non de ce comportement minimum, uniformément répandu dans la population et que mesurent les différents tests sur la pensée divergente, à partir des facteurs spécifiques de l'aisance verbale, la flexibilité, l'originalité et la sensibilité aux problèmes, tels que les a définis Guilford.

En réalité, ces divers tests qui mesurent en somme, la capacité d'un individu « de trouver un grand nombre de solutions à partir d'une source unique d'information », semblent incapables d'établir une distinction entre les individus qui ont une forme de créativité qui fera d'eux des 'créateurs' et ceux qui ne demeureront toujours que 'créatifs'. Au lieu de ne mesurer que des facteurs qui contribuent inéluctablement à une meilleure adaptation sociale, (curieuse coïncidence) ces tests auraient dû inclure d'autres variables moins euphorisantes, comme le pouvoir de négation, la capacité de refus du milieu ambiant, etc.

La créativité nous apparaît essentiellement comme un mécanisme d'adaptation et de défense, élaboré par les niveaux émotifs et conceptuels, pour permettre l'avènement d'une synthèse nouvelle et temporaire, permettant aux conflits internes de laisser se réaliser certaines formes de satisfaction du désir.

Les sources de la créativité reposent sur la nécessité pour l'être, d'atteindre à la satisfaction de ses besoins et désirs émotifs. Et à l'intérieur du conditionnement de la civilisation occidentale, il est impossible à l'individu d'atteindre à une expérience authentique de lui-même dans le monde, en dehors d'une expérimentation active de ses coordonnées, par l'inter-

médiaire de la production d'un objet symbolique : verbal, plastique, sonore, etc., à travers lequel la collectivité et l'individu peuvent entrer en relations réciproques. Cet objet peut tout aussi bien se présenter sous forme de système philosophique, d'élaboration scientifique que de réalisation artistique et concrétise les pôles de la créativité à des niveaux différents.

Cependant, cette même incapacité d'établir des critères ou des facteurs permettant de distinguer entre des personnes 'créatives' et des personnes 'créatrices' dans le domaine des arts, se double d'une autre incapacité, tout aussi grave, d'apprécier quels types d'objets sont vraiment « créateurs » et lesquels ne le sont pas. La méthode avec laquelle on détermine, en psychologie, si certains objets artistiques sont le produit d'une 'créativité', soit l'appel au témoignage des 'experts' est la moins scientifique qui soit, parce que ces experts ne possèdent pas, en général, plus que les psychologues, les moyens de distinguer entre un comportement 'créateur', menant à la production réelle d'oeuvres créatrices et un simple comportement mimétique qui emprunte et redonne, sous des transformations superficielles, des types d'objets qui ont vraiment été 'créés' par d'autres. Ils ne peuvent même percevoir aisément, la différence entre la 'création' véritable et le 'faux-semblant' ; l'inauthenticité dans l'oeuvre d'art a fait l'objet d'intéressantes observations dans l'étude de Janine Chasseguet-Smirnel, intitulée : « Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité »⁽¹⁾.

Les psychologues partagent d'ailleurs cette difficulté avec les critiques d'art et les esthéticiens, dont la responsabilité, en face de tout objet qui leur est proposé, est justement de découvrir s'il est le produit d'une véritable créativité, quels que soient les aspects 'différents' ou pseudo-originaux sous lesquels il se présente. Plus profondément encore, la compréhension et l'évaluation de la production artistique d'un individu, au cours des années, doit reposer sur la capacité de distinguer les oeuvres vraiment créatrices, dans cet ensemble,

(1) Paris, Payot, 1971.

de celles qui ne sont que répétitions ou régressions plus ou moins importantes.

Cette tentative d'évaluer la créativité réelle impliquée dans une oeuvre, exige nécessairement que l'observateur, psychologue ou critique, comprenne ces oeuvres dans leurs structures fondamentales et dans l'évolution de ces structures. Et comme l'art fonctionne à un niveau symbolique, cela implique la nécessité de comprendre le symbolisme mis au point par les divers individus et réalisés dans certains types d'objets.

Le plus souvent, un grand nombre de psychologues, attirés par les oeuvres d'art comme champ d'investigation, n'ont pas la capacité de reconnaître le caractère 'créateur' des objets artistiques, parce qu'ils ne savent pas 'décoder' le langage spécifique des objets plastiques ou poétiques. Et ces psychologues pourront difficilement décrire et analyser la nature de la créativité, lorsqu'ils feront cette étude à partir d'objets qui sont beaucoup plus mimétismes, emprunts, ou variations sur le passé, que véritable créativité.

Comme l'expriment Pierre Bourdieu et Alain Darbel, dans « L'Amour de l'art » : « Comme tout objet culturel, l'oeuvre d'art peut livrer des significations de niveau différent selon la grille d'interprétation qui lui est appliquée et les significations de niveau inférieur, c'est-à-dire les plus superficielles, restent partielles et mutilées, donc erronées, aussi longtemps qu'échappent les significations de niveau supérieur qui les englobent et les transfigurent... La 'compréhension' des qualités « expressives » et, si l'on peut dire « physiologiques » de l'oeuvre n'est qu'une forme inférieure de l'expérience esthétique parce que, faute d'être soutenue, contrôlée par la connaissance proprement iconologique, elle s'arme d'un chiffre qui n'est ni adéquat ni spécifique... »

Les linguistes connaissent les phénomènes de fausse reconnaissance ou de fausse appréciation qui résultent de l'application de catégories inadéquates... »⁽¹⁾

L'hypothèse la plus féconde, dans la tentative d'étudier le phénomène de la créativité, repose, selon nous, dans la

(1) Paris, Les Editions de Minuit, 1972 (?), pp. 80-81.

théorie de la 'double articulation' définie par Claude Lévi-Strauss, comme exigence minimum pour comprendre le phénomène du mythe. Elle pose que la signification ne peut émerger que par l'ajustement de deux niveaux d'articulation : l'un irrationnel et inconscient et l'autre culturel et conscient.⁽¹⁾ C'est-à-dire que le phénomène de la créativité puise de la même façon à deux composantes aussi essentielles et nécessaires l'une que l'autre : soit un certain nombre de phénomènes reliés aux structures inconscientes de l'individu et d'autre part, l'élaboration d'un certain code iconologique et symbolique qui puisse véhiculer l'objet artistique lui-même.

Au niveau inconscient, prospecté par la psychanalyse, il semble que les thèses de Mélanie Klein qui posent que l'une des fonctions premières de la créativité serait celle de réparation du « bon objet » auquel avait attenté l'hostilité et l'agressivité primordiales, (ce « bon objet » qui représente le modèle même de toute créativité) recueille de plus en plus l'adhésion de nombreux chercheurs.

Dans cette hypothèse, la créativité jaillit d'un manque, d'un vide intérieur et « c'est la position dépressive et la culpabilité qui lui est liée qui est à l'origine des sublimations et de l'activité créatrice », comme le souligne J. Chasseguet-Smirnel⁽²⁾. Cette dernière analyste nuance cependant cette affirmation kleinienne, en observant que les résultats de l'activité créatrice seront fort différents, selon que le créateur tend à la réparation d'un objet qui conserve les caractéristiques de l'altérité ou de la réparation d'un objet qui est déjà identifié au moi du sujet.

Elle semble avoir observé en clinique, que ces deux catégories d'actes « créateurs » chez un même sujet, sont liées à la production d'objets fort différents.⁽³⁾ Ces doubles mouvements, qui sont peut-être présents chez tous les créateurs, sont extrêmement complexes dans leurs interrelations, parce qu'il existe une très grande culpabilité attachée à l'acte 'créa-

(1) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*.

(2) J. Chasseguet-Smirnel, *Idem*, p. 44.

(3) J. Chasseguet-Smirnel, *Idem*, p. 90-106.

teur', du fait que l'activité de réparation du Moi peut apparaître comme une exigence de 'détruire l'objet dans l'Inconscient' (p. 94). Mais, dans tous les cas, il s'agit toujours « au moyen de l'acte créateur, d'accéder à l'intégrité en passant par un faisceau de décharges sublimées » (p. 102). Et elle poursuit plus loin. « En ce sens, la création est une autocréation et l'acte créateur tire son impulsion profonde du désir de pallier par ses propres moyens, les manques laissés ou provoqués par autrui ».

Retenons pour notre part, que l'acte de création d'un objet artistique a pour source et pour conséquence, le besoin et l'édification de l'être lui-même de celui qui le produit. Cette création de l'être même ne peut se produire que si l'objet de création répond à certains besoins fondamentaux qui sont :

- a) les besoins de connaissance de soi, aux niveaux inconscients et conscients et de ses relations avec la réalité externe ou altérité.
- b) La nécessité pour arriver à cette intuition de sa réalité, de s'exprimer soi-même à soi-même, de s'incarner dans des médiums symboliques qui peuvent nous exprimer d'abord à nous-mêmes.
- c) les besoins de communiquer avec l'altérité afin d'assumer les relations plus ou moins traumatisantes que l'on entretient avec le réel. Par là, on tente :
 - 1) de rejoindre et d'appréhender l'autre tel qu'il existe pour soi
 - 2) d'agir et de transformer cet autre
 - 3) d'obtenir de façon symbolique certaines réactions de l'autre envers soi.

L'hypothèse qui relie de façon essentielle la créativité et la culpabilité, s'est révélée extrêmement fructueuse dans l'élaboration d'un modèle de compréhension de l'activité créatrice et de ses aléas dans la production poétique, à travers la psycho-critique d'un Charles Mauron qui pose que l'oeuvre d'art est un objet symbolique dont la signification ou la por-

tée, ne peut guère se résoudre à des pseudo-références réalistes, sociologiques ou anecdotiques.⁽¹⁾

Pour comprendre les significations latentes d'une forme symbolique d'expression, la psychanalyse a mis au point la méthode de l'association libre. On ne peut malheureusement obtenir, le plus souvent, d'associations libres de la part des poètes, romanciers, peintres ou sculpteurs, qui pourraient nous aider à comprendre la signification des symboles qu'ils mettent en relation. (Et jusqu'ici malheureusement en esthétique ou en esthétique expérimentale réalisée par des psychologues, nous sommes le plus souvent gratifiés des associations libres des critiques ou psychologues eux-mêmes, autour de ces symboles, comme étant suffisantes pour expliquer le monde hétérogène de tel ou tel artiste.) Mais Mauron a perçu que de fait, les poètes eux-mêmes offrent une certaine forme d'associations libres autour des schèmes symboliques qui leur sont le plus essentiels, à travers la production de leurs autres poèmes. Aussi, par comparaison des sens différents que prennent les mêmes symboles, mots ou images, dans différents poèmes, il arrive non seulement à proposer un modèle de compréhension beaucoup plus objectif et complexe, mais il peut étudier l'évolution même de la dynamique de ces symboles, influant les uns sur les autres, puis en « rétroaction », sur l'émotivité de l'auteur. Il pourra expliquer ainsi, après les avoir compris, l'évolution des poèmes, les raisons expliquant les transformations de l'oeuvre ou encore les « writer's block » qui parsèment la vie des écrivains. Il a pu ainsi établir et interpréter les réseaux d'associations qui sont objectivement élaborés dans l'oeuvre de Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, Corneille et Molière, déterminant ainsi un type de perception de l'oeuvre poétique inconnue jusque là. On peut y suivre tous les aléas des tentatives de réparation de l'objet interne, les déterminantes sadiques qu'elles comportent et les conséquences inhibitrices de culpabilité qui en résultent, nous permettant ainsi de reconnaître les poèmes et les oeuvres qui sont plus « créateurs », i.e. où la restauration de la vie psy-

(1) Charles Mauron, « Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel — Introduction à la psycho-critique », Paris, Librairie José Corti, 1962.

chique interne et de l'intégrité du sujet s'effectuent le plus efficacement. Et cette possibilité de compréhension des transformations des symboles nous révèlent, pas à pas, les oscillations même de la fonction créatrice, qui parvient, ou ne parvient pas à produire un objet dense et neuf, selon ses propres immobilisations, toujours liées à la dépression, dans le trajet d'intégration intérieure.

Mais, pour reprendre le schéma de Lévi-Strauss, la perception de la dynamique propre au trajet inconscient ne constitue que l'une des faces de la perception du phénomène de la créativité. Si essentielle soit-elle, elle ne constitue peut-être pas la plus importante, en regard de l'articulation culturelle et consciente que doit subir le message artistique. Si l'on peut, en effet, projeter des dynamismes inconscients de façon continue dans des objets dits artistiques, sans pour cela produire des objets « créateurs », il est quasi impossible d'élaborer des structures de symbolisations neuves, sans faire oeuvre créatrice.

L'articulation culturelle de l'objet créateur, réside dans le fait que toute activité symbolique doit, comme point de départ, utiliser des éléments pré-existants comme moyens d'expression, (mots, couleurs, formes, mouvements, etc.) tout en tentant de transformer leurs interrelations et leurs capacités de résonance et de signification, pour arriver à formuler un message différent.

En un sens, l'objet artistique, qui est toujours objet symbolique, constitue un type de message qui doit être soumis aux analyses de la théorie de l'information, quant à la constitution et à l'efficacité des messages, dans le schéma général des notions d'émetteur, de récepteur, de l'établissement du code et du canal de transmission. L'élément de 'créativité' qu'il comporte alors peut être assimilé, en partie, à la notion d'information réelle, ou imprévisibilité, ou originalité qu'il comporte.

Il est déjà acquis en linguistique,⁽¹⁾ à partir des travaux de Saussure, que le fait primordial du langage est la polysémie, c'est-à-dire que les connotations des signes verbaux, cons-

(1) E. Benveniste, « Problèmes de linguistique générale », Paris, Gallimard, 1966, p. 41.

tituent des références tout aussi essentielles que leurs dénominations. En outre, il est apparu que les mots ne peuvent avoir de signification, même au niveau des phonèmes, qu'à partir de leurs relations avec les signes verbaux qui les précèdent ou les suivent, et cela, dans un très vaste contexte. C'est-à-dire que la transformation des structures grammaticales, syntaxiques, sémantiques, dans lesquelles les mots sont insérés, doit tout autant que l'ouverture polysémique des significations des mots, entrer en ligne de compte, lorsqu'il s'agit d'apprécier l'originalité, la 'créativité' des messages. Il en est de même dans le message visuel. Dans tout message artistique, si les éléments de redondance sont trop nombreux ou la quantité d'éléments (ou 'bits') d'information sont, en réalité, uniquement répétitifs de d'autres messages déjà assimilés par la culture, on ne pourra assigner qu'un très bas niveau ou une absence de 'créativité' à ces messages.

D'autre part, comme la dépendance des éléments du message au code structurel que les a engendrés et qui détermine leurs possibilités de signification, est extrêmement grande, il faut poser que la nouveauté et l'originalité même du code de structuration du message linguistique ou plastique devient une composante essentielle du facteur d'originalité ou de 'créativité' de l'objet artistique lui-même. C'est-à-dire, que le simple agencement d'éléments apparemment neufs, à l'intérieur de l'utilisation d'un code dont les possibilités de transmission sont limitées et connues, ne suffit pas pour conférer un caractère d'originalité suffisante pour que l'on puisse parler de 'création' véritable.

C'est-à-dire que dans certains types de code linguistique ou plastique, il semble extrêmement difficile de pouvoir introduire un message qui ne soit pas extrêmement prévisible i.e. non 'créateur', aussi bien dans son potentiel sémantique que dans ses possibilités de résonnances affectives, toujours conditionnées par les diverses traditions culturelles. Ainsi, comme on l'a déjà noté, l'expression :

« le soleil ne s'est pas levé ce matin »,

qui offre un maximum d'imprévisibilité et de nouveauté sur le plan du message scientifique présenterait ainsi, un message

hautement original. Mais, dans le monde symbolique de la poésie, ce message frise la banalité, par son extrême prévisibilité liée à l'usage culturel extrêmement répandu du symbole du 'soleil' et de ses parcours, comme référents pour exprimer des expériences émotives. Et il est encore plus banal, par la prévisibilité du code syntaxique très connu (sujet, prédicat) à travers lequel le message s'énonce. De fait, l'énergie investie par le 'créateur' pour préserver la structure de codage et de décodage de son message, que cet encodage soit emprunté et transformé ou 'inventé', est si grande et importante qu'elle apparaît comme la plus grande forme d'aliénation de son trajet vital. Ce qu'il désire fondamentalement lui-même, c'est d'intuitionner un rapport plus adéquat de sa relation au monde, mais il ne peut le faire qu'à travers le constat que son expression est liée à une structure qui ne lui permet souvent que dans une mesure restreinte, d'exprimer un message véritablement original et créateur. Le créateur doit lutter sur deux fronts : il doit se défendre de l'objectivation sémantique qui fait que les percepteurs réduisent son expression aux dépôts de signification déjà proposés par la tradition culturelle, et qui se traduisent par l'enchaînement trop prévisible : 'qu'est-ce que cela signifie' et ensuite, 'est-ce utile'. Et il doit aussi lutter pour imposer une structuration du message, un 'code' neuf, lequel, s'il est trop connu, ne donne plus d'information et s'il est trop neuf, ne peut être compris.

Il demeure qu'il est impossible de percevoir la « créativité » dans une oeuvre, si on dissocie l'unité fondamentale du message qui réside à la fois dans le sémantique et le formel. C'est toujours sur ces deux plans simultanément que l'on peut observer l'émergence et le déroulement de la fonction créatrice, dans sa tentative d'instaurer une nouvelle intégrité de l'individu. Sur le plan formel, comme sur le plan sémantique, ce déroulement est constitué par l'alternance de certaines défenses de l'être vis-à-vis des situations traumatiques. Chacune des étapes de ce mouvement est constituée par l'élaboration de nouvelles 'défenses' (cover-up) contre l'émergence de certains éléments inconscients, à travers l'inventivité

formelle et sémantique.

C'est pourquoi nous disons que la 'créativité' n'est pas une simple expérience, mais une véritable expérimentation au sein de nos relations avec le réel. Le processus de déroulement de cette expérimentation ne peut s'effectuer qu'à travers une longue durée, et il s'établirait comme suit :

a) un niveau d'intentionnalité (émotive) pour projeter un objet symbolique (lignes, mots, gestes, etc.)

b) une confrontation consciente avec cette altérité même que constitue le médium symbolique, l'objet artistique produit, dépendant d'une tradition, véhiculant autre chose ou ne véhiculant pas de façon assez proche, la spécificité de l'expérience individuelle.

c) un développement formel et sémantique, qui n'est pas directement lié aux contenus encore non exprimés de l'intentionnalité première, mais qui prend son point de départ dans les éléments analogiques (formels et sémantiques) suscités par la confrontation avec les premières projections.

d) la destruction nécessaire, non seulement de l'intentionnalité première, mais aussi des premiers niveaux symboliques et iconologiques qui ont constitué la première projection.

e) la poursuite du trajet sémantique et formel, résultant de l'élaboration et la destruction continues des projections et intentionnalités ultérieures.

Ce type de déroulement du processus de la créativité a déjà été décrit par de nombreux artistes déjà comme étant le leur. Ainsi, Picasso :

« Quand on commence un tableau, on trouve souvent de jolies choses. On doit s'en défendre, détruire son tableau, le refaire plusieurs fois... La réussite est le résultat de trouvailles refusées. »⁽¹⁾

C'est uniquement en observant le trajet d'élaboration dialectique de la double articulation des oeuvres d'art, que l'on pourra déceler la créativité véritable et non pas seulement, des innovations superficielles ou des originalités de comportement.

FERNANDE SAINT-MARTIN

(1) Cité par Jean LeMarchand, La Galerie, juin 1973, no 128.