

Processus de la Créativité

Madeleine Roy
université du québec à trois-rivières

Creativity is seen as inherent in the developmental potential of the individual and of society as well. This "yen for becoming" is felt at all ages, and is in fact recognized as associated with the realization of the profoundest aspirations of man. Its origin is detected in early childhood. It is deeply rooted in the associative trend of thought and action, a trend which tends to perpetuate itself in the direction of unending abundance and novelty.

The process assumes passage from awareness to memory, and even to the subconscious. The thought of the moment dips into the past, awakens memories, even those seemingly forgotten, reactivates all that is pertinent for the creation of new structures. It is believed that this tendency is essentially dynamic, endowed with energy which drives toward endless realizations. Nothing dies in the subconscious, as Freud pointed out. Each past experience is apt to return into consciousness and engage in a double process of homogenization and heterogenization, of convergent and divergent currents. Here the combinations, or commutations and permutations, are indefinite, an array which defies any computer.

Creativity calls into play all energized experiences, present and stored, cognitive and affective, perceptual and conceptual, sensory and motoric, verbal and non-verbal, taxonomic and functional, real and symbolic; it constantly provokes new patterns. The richer the content of experience, the greater the possibility of innovation.

The creative construction starts with the activation of readily available knowledge, the elements of which trigger related material in the memory and the subconscious. The movement is derived from active associations that continue to connect the units, and is oriented toward specific goals, leading to eventual syntheses, which may be expressed in either action or discourse. Here we face an unfurling, which coincides with interpretation, the unlocking of the new meaning built from the past upon the first meaning. This event, really never-ending, is a basic condition of life; it stimulates the spirit in a posture of perpetual emergence.

Le premier objet qui doit attirer l'attention d'un technicien de l'Energie Humaine, c'est d'assurer aux noyaux humains pris isolément leur maximum de consistance et d' "efficience" élémentaires. Parfaire les individus de manière à conférer à l'ensemble son maximum de puissance. (Teilhard de Chardin, 1962, p. 159)

Teilhard de Chardin souligne l'importance de parfaire l'individu afin d'assurer au monde son maximum de puissance, et qu'ainsi, chacun s'épanouissant le plus possible soit un enrichissement pour l'ensemble créé. Cet apport individualisé, des "noyaux humains pris isolément", n'est pas un objectif facile à atteindre dans notre culture où tout tend vers une homogénéisation des forces. Depuis notre enfance, l'on nous enseigne que tous

les humains sont le résultat des mêmes équations. Nous sommes tous des “animaux raisonnables”, nous avons tous les mêmes facultés intellectuelles mesurables avec les mêmes moules, nous sommes tous pourvus des mêmes sens internes et externes, enfin nous sommes réduits à des ensembles par des identifications de plus en plus générales. Dans ces ensembles nous sommes reclassés dans des sous-ensembles: groupes d’âges, sexe, race, niveau de quotient intellectuel, normaux, exceptionnels, etc.

A travers ce dédale de systèmes chacun cherche son identité, la contribution unique à apporter, une possibilité d’hétérogénéité; enfin, comme le disait Mauriac, chacun aimerait pouvoir “secréter son milieu”. L’adulte essaie de faire une percée originale, mais il connaît à peine les particularités du fonctionnement de son intelligence et peu de recherches ont été faites dans ce domaine. Depuis le début du XX^e siècle, on a centré les recherches surtout sur le développement de l’enfant futur adulte, l’enfance étant considérée à ce moment la période de vie active pour l’intelligence. On ne s’est guère préoccupé du fonctionnement intellectuel de l’adulte, l’adulte étant supposé avoir terminé sa formation et être inséré au monde du travail.

Aujourd’hui, cet adulte revient aux études, on lui parle d’éducation permanente, d’éducation continue, de recyclage et surtout de l’importance de la créativité comme moyen de se remettre dans le courant de l’évolution de la science et de la technologie.

Pour stimuler l’aptitude à créer, c’est-à-dire la créativité, une série de méthodes et techniques sont nées avec en tête leur pionnier William Gordon, père de la synectique. Osborn vint donner un deuxième souffle, un nouvel élan par sa découverte du “brainstorming”,¹ et dans la même foulée naissaient la “créatique”, la “créargie” et tout un éventail de méthodes et techniques qui affluent sur le marché. Ces techniques ont prouvé leur efficacité, elles stimulent vraiment la créativité, mais comment? A tous les congrès, séminaires ou autres activités portant sur la créativité, auxquels j’ai assisté, je me suis posé la même question: comment se fait-il qu’avec ces techniques on arrive à des résultats? J’avais l’impression qu’à chaque fois l’on mettait entre les mains des participants un jeu de mécano dont toutes les pièces étaient numérotées et qu’il n’y avait qu’à suivre les instructions pour monter une maison sans qu’il ne soit nécessaire de connaître les principes à la base de cette mécanique. De là, une deuxième question: si on enseignait aux gens les principes à la base du processus de créativité, est-ce qu’ils ne pourraient pas à leur tour bâtir des jeux de mécano? et même aller plus loin? Mais quels sont ces principes, quel est le processus?

Une autre observation que j’ai pu faire des centaines de fois c’est sur la façon dont procède un groupe pour solutionner un problème. Les solutions sont généralement vite trouvées et les participants considèrent habituellement avoir épuisé l’éventail des solutions. Par contre, dès la réunion terminée, pendant que l’on dédale dans les corridors, d’autres solutions surgissent et les participants plus tenaces trouvent encore des solutions

pendant les jours qui suivent, des solutions auxquelles personne n'avait pensé. Que se passe-t-il dans les têtes? Pourquoi trouvons-nous trop souvent les meilleures réponses lorsqu'il est pratiquement trop tard?

A la suite de ces observations et de bien d'autres du genre, une hypothèse s'est dégagée: il y a différents niveaux de stockage de notre connu dans la mémoire. Un premier niveau, facilement disponible, permet de trouver rapidement des réponses, c'est le chemin le plus court et par conséquent le plus usuel. Ce niveau donne accès aux idées courantes, aux lieux communs, et ne produit pas d'originalité. Si nous allons à un niveau plus profond, ces données augmentent et ne sont plus aussi spontanées, elles présentent des facettes intéressantes qui frisent le nouveau. Enfin, à un autre niveau, nous refaisons contact avec l'oublié, depuis longtemps, qui alimente les rêves et fantaisies. Ne serait-ce pas en jouant avec ces données que l'on arriverait à de nouvelles synthèses, fondement de la créativité? Par conséquent, si cette hypothèse s'avérait vraie, nous aurions en main les principes de base pour bâtir nos propres "jeux de mécano", c'est-à-dire le processus de la créativité.

Cette hypothèse a été mise à l'épreuve auprès d'une cinquantaine d'étudiants de premier et de second cycles universitaires. En plus, différents groupes en sessions dites de créativité, ont été observés.

Afin d'appuyer la théorie qui s'est dégagée de ces observations, un dépouillement de la littérature sur les différentes tendances en créativité a été effectué. Rien d'identique n'a été relevé. L'analyse des principales publications sur la créativité nous révèle que la plupart sont centrées surtout sur l'aspect technique, quelques-unes seulement abordent la créativité par le biais de la philosophie, la psychologie, la psychanalyse et la sociologie. (Voir entre autres Pelletier, 1976.) Aucune ne présente un portrait global tel que décelé lors des observations.

Une immense difficulté s'est présentée à l'auteur: quel langage employer pour exprimer le processus de créativité qui est une gestalt? Gestalt qui doit emprunter au langage philosophique, psychologique, psychanalytique, physique, etc. et aussi comment être claire dans cet éclectisme? Il fut aussi impossible de s'identifier à une école dans cette démarche, qui est presque un amalgame de connaissances et de vécu où il est difficile à l'auteur de reconnaître les ressemblances avec ses parents intellectuels.

Ici, créativité est entendue au sens le plus large du terme. Ce terme réfère au processus intellectuel qui consiste à provoquer le plus d'associations possibles afin d'en arriver à une nouvelle synthèse, un nouvel arrangement d'où surgiront des nouveautés conceptuelles, des stratégies inattendues, des innovations.

Nous tenterons, en premier lieu, d'établir un système sur lequel se rattachent toutes les phases du processus de créativité, soit sa charpente ou ossature. Par la suite nous essaierons d'en démontrer la dynamique, génératrice d'associations tout comme en psychanalyse. Ces associations

donnent naissance à un nouveau discours lequel doit être décodé afin d'engendrer l'action.

SYSTEME DU PROCESSUS

Selon Freud (1971), tout le dynamisme de la personnalité repose sur une triade: "conscient, pré-conscient et inconscient" qui est supporté par une structure où système triadique: "Id, Ego, Super-ego" (p. 540).

Après de nombreuses expériences en créativité, nous notons qu'une triade similaire est à la base du processus et dès maintenant nous oserions avancer que la créativité est l'art de passer du connu immédiat au médiate, et du connu médiate au déjà connu, c'est-à-dire, à l'oublié afin d'obtenir un nouveau discours. Pour reprendre l'iceberg de Freud, représentons le processus de la créativité comme suit (fig. 1).

Le connu immédiat est tout ce qui vient immédiatement à l'idée lorsque nous pensons à un problème; exemple: nous allons voir un architecte

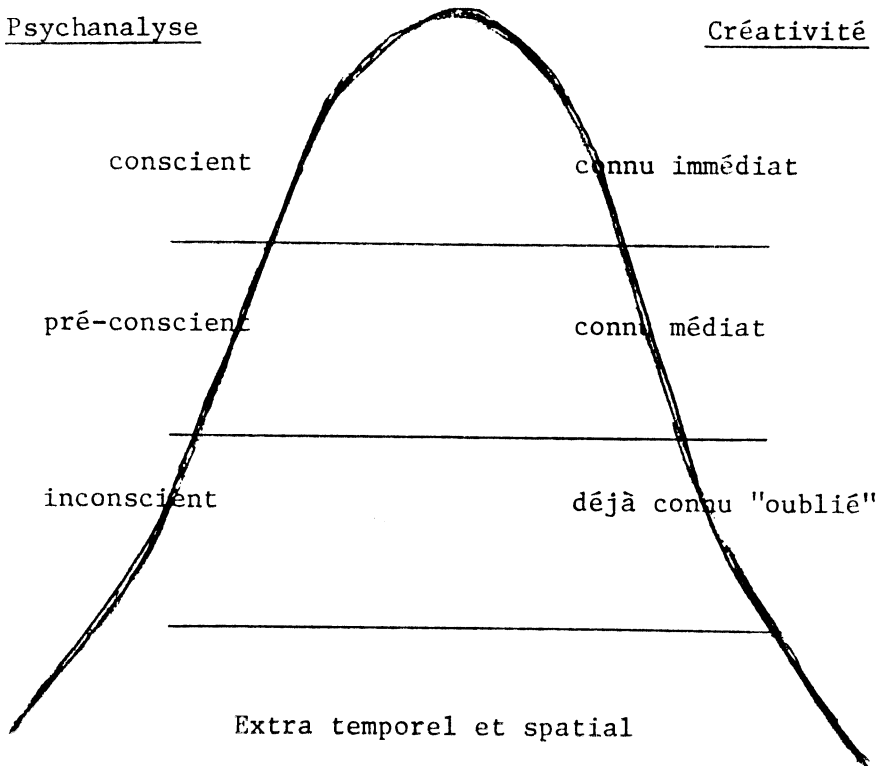


FIGURE 1

pour faire faire un plan de maison, celui-ci nous demande quel genre de maison nous désirons, nous lui énumérons tous les éléments habituels d'une maison: sous-sol avec salles à usages différents, un rez-de-chaussée avec cuisine, salon, chambres, chambres de bain, etc. Il n'y a rien qui ne sorte des plans réguliers. C'est l'expression du "connu immédiat".

Supposons que l'architecte aime innover et demande s'il n'y aurait pas d'autres possibilités. Nous nous creusons la tête, nous songeons aux édifices à espaces paysagés et soudain nous nous mettons à rêver d'une maison sans cloison offrant cependant la possibilité d'une intimité. Ceci réfère à du connu qui n'est pas loin dans la mémoire et qui revient donc à la surface assez facilement, c'est ce que nous appellerions "le connu médiat", qui suppose un certain degré d'associations de l'acquis et qui sort déjà des sentiers battus. Nous voilà à la traversée de la première frontière qui mène à la créativité.

L'architecte n'est pas encore rassasié. Il demande d'aller plus loin dans les associations, en "pigeant" davantage dans le "déjà connu oublié". A l'aide de techniques, il amène le client à découvrir un concept de maison qu'il n'avait jamais cru pouvoir penser. En résumé, devant un problème, les premières idées sont des lieux communs, si l'on fait un effort pour dépasser ce connu immédiat où l'on commence à trouver des éléments nouveaux. Là encore, si nous pouvons vaincre notre "paresse intellectuelle" ou autres barrières et faire de nouveaux efforts nous accédons au trésor de tout le déjà connu et oublié qui est la plus grande partie du contenu de la mémoire. Et là, les croisements insolites, les percées intuitives et les éclairs de possibilités multiples surgissent. Il semble essentiel d'établir un système différent de Freud car pour nous la créativité ne repose pas uniquement sur un "ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit, ni sur des rapprochements inattendus de représentations archaïques" (Anzieu et al., 1974, pp. 1-31). Il n'y a pas non plus que les symboles qui entrent en jeu mais aussi les signes. C'est plutôt un système qui comprend le moi élargi décrit par Husserl (1969) "le moi possède de lui-même un schéma apodictique, schéma indéterminé qui le fait apparaître à lui-même comme moi concret, existant avec un continu individuel d'états vécus, de facultés et de tendances, donc comme un objet d'expérience accessible à une expérience interne possible, qui peut-être élargie et enrichie à l'infini" (p. 24). C'est aussi "une unité d'émotions, de plaisirs, d'espoirs, de craintes, de regrets, d'évaluation, d'alternatives, de décisions" (Whitehead, 1969, p. 116).

STRUCTURES ET DYNAMIQUE DU PROCESSUS

En créativité, ou mieux, pour exploiter le contenu déjà acquis par l'intelligence il faut en provoquer le dynamisme, mettre en mouvement ces forces accumulées dans la matière cérébrale et nerveuses — c'est donc une question d'énergie. "Lorsqu'on parle de substance, de matière et donc de

localisation dans la matière, notamment nerveuse, à la suite des fameuses expérimentations de Penfield, il s'agit d'énergie, de localisations dans l'énergie" (Lupasco, 1974, p. 40). Comme le cite Marilyn Ferguson (1974, p. 289), Hyden dans son analyse des modifications provoquées dans le cerveau par un apprentissage reconnaît la présence d'énergie: "Quand un souvenir est acquis un stimulus externe amène une transition interne dans les cellules cérébrales, qui passent d'un état à l'autre au prix d'une petite dépense d'énergie. Ce nouvel état persiste. Quand on rappelle le souvenir, ou quand on le voit apparaître, l'information stockée est confrontée aux informations nouvelles."

Pour Freud (1971) aussi, l'appareil psychique est chargé d'énergie: "Dans l'inconscient, rien ne finit, (espace), rien ne passe, (temps), rien n'est oublié" (p. 577). Si ceci est vrai de tout le vécu psychique pourquoi ne le serait-il pas pour tout le contenu intellectuel? C'est-à-dire que l'inconscient ou l'oublié ne contient pas uniquement le refoulé de ce que l'on ne pouvait accepter mais aussi toutes les connaissances et expériences acquises directement et indirectement dans le temps et que le présent ne peut contenir dans l'instant même. On a vu, entendu et fait tellement de choses qu'il est impossible de tout avoir immédiatement à la mémoire, mais ce tout est enregistré dans les 10 milliards de cellules nerveuses. C'est ce "tout oublié" qui, lorsque bombardé comme des atomes, produit des nouveautés soit une idée, un mouvement, un son ou une couleur, enfin c'est le fameux "Eureka" (j'ai trouvé) d'Archimède. C'est l'explosion de l'énergie. Nous savons qu'en thermodynamique l'énergie a deux propriétés fondamentales: homogénéisation ou homogénèse et son antagoniste hétérogénéisation ou hétérogénèse. "Pour qu'il y ait système et structure d'un système, il faut, d'une part, un antagoniste qui empêche les parties, les instituant à la fois de s'accumuler par attraction sur la même orbite et de s'éparpiller indéfiniment par répulsion, ce qui entraîne dans les deux cas l'impossibilité d'exister d'un système, et, d'autre part, il faut une constitution contradictoire d'homogénéité et d'hétérogénéité, qui empêche les parties, les constituants à la fois de se fondre dans la même entité homogène et de se disperser, de se pulvériser dans une hétérogénéité illimitée" (Lupasco, 1974, pp. 38-39). Plus loin Lupasco compare l'homogénéité à une ondulation et l'hétérogénéité au corpusculaire. "Nous retrouvons le corpusculaire: sons, couleurs, saveurs, avec toutes leur nuances, et l'ondulatoire, comme quelque chose d'homogène, une sorte de réalité objective qui est derrière, sur quoi apparaissent et se déroulent ces discontinuités hétérogènes" (p. 121). Quoiqu'en d'autres mots, Husserl (1969) souligne ces deux courants d'homogénéité (continuité) et d'hétérogénéité (particuliers). "L'univers du vécu qui compose le contenu 'réel' de l'égo transcendantal n'est compossible que sous la forme universelle du flux, unité où s'intègrent tous les éléments particuliers, comme s'écoulant eux-mêmes" (p. 63).

Prenons comme exemple une chaise: il y a le concept chaise qui est

inscrit dans ma matière cérébrale, ce concept est stable et ne change pas d'une chaise à l'autre, c'est toujours une chaise, toutes les chaises sont homogènes selon le centre nerveux où est enregistré ce concept. Par contre sur le plan subjectif il y a des chaises qui sont différentes, d'autres concepts viennent se joindre au concept de base, des concepts qui en changent même la nature: la chaise qui m'a bercée, où j'ai vu mon père fumer sa pipe, ma mère faire son budget, mon frère étudier, ma soeur rire ou pleurer, j'ai vu le banc de piano, le banc escabeau, etc. Il y a toute une hétérogénéité de faits ou usages qui créent une chaise différente des autres chaises. L'évocation du mot chaise a fait surgir un ensemble de concepts non contenus dans le concept chaise, donc pas inscrits sur le même point mais qui viennent s'y greffer grâce à la mobilisation de l'énergie. Toute notion connue est "le connu" et aussi ondes de probabilité qui naîtront à la suite de provocation.

Cette provocation donne naissance à une nouvelle trame, ou gestalt, laquelle doit encore changer en s'acheminant vers le futur. Ce n'est pas la "tabula rasa" mais une table chargée qui, avec toutes les combinaisons possibles, nous rend presque illimités, nous touchons alors, pour ainsi dire, l'infini en apprenant à exploiter toutes ces ressources accumulées avec les années, c'est peut-être ce qui nous rend transcendants. C'est aussi notre histoire quoi "sensée ou insensée" comme dirait Paul Ricoeur (1965, p. 362).

Supposons que l'on ait pu mettre sur ordinateur toutes les connaissances et expériences acquises par un adulte depuis sa naissance et que par la suite on demande à l'ordinateur de sortir toutes les combinaisons possibles, nous obtiendrions une masse de combinaisons pratiquement infinie d'où pourrait découler de nouvelles connaissances comme le signale J. Cohen (1970-71). "La créativité, dans chaque sphère, peut être considérée comme une espèce de traitement de l'information dans lequel le traitement par l'homme comme traducteur contribue beaucoup plus au résultat que l'information elle-même" (p. 28).

L'intelligence humaine, même comparable à l'ordinateur, le dépasse grandement car elle contient en mémoire une pléthore d'expériences que nous ne pouvons nommer, et par conséquent qu'il nous serait impossible de codifier pour l'ordinateur. Cependant, nous avons bel et bien codifié pour notre mémoire tout ce que nous avons vu, entendu, touché, senti et éprouvé. Ces connaissances non-verbales doivent aussi être mobilisées en créativité. Tout ce déjà connu oublié: verbal et non-verbal est un ensemble d'énergie qui n'attend qu'à être transformé en une nouvelle énergie, c'est-à-dire, que toutes les connaissances ou informations accumulées demandent à être traitées pour que ressorte toute la richesse en de nouvelles idées ou nouvelles expériences sensorielles, etc. Ces nouvelles idées ne peuvent pas précéder l'énergie du contenu puisque c'est l'énergie-qui-situe-dans-le-temps qui est provoquée et qui provoque. On ne peut être conscient de l'idée si elle n'est poussée par l'énergie ou le continu de

l'intelligence, contenu acquis dans le passé éloigné, médiat ou immédiat. L'accumulation intellectuelle se projette dans le présent en fonction du futur, du nouveau discours, et cette projection, pour se produire, doit se faire par étapes, en respectant le temps, en procédant du temps présent au passé et vice-versa. Alors, les idées, du connu immédiat, du médiat à l'oublié, expriment l'activité du flux de l'intelligence comme écrit Paul Ricoeur (1965) en commentant Husserl: "La forme de compossibilité, pour un Ego, c'est en effet le temps; non point le temps du monde, mais la temporalité par laquelle une suite de cogitations forme une suite, un enchaînement; la genèse en phénoménologie désigne donc une manière d'opérer la liaison entre les diverses dimensions du flux temporel, passé, présent, avenir" (p. 371).

Si nos connaissances et expériences en passant du connu immédiat au connu médiat, et du médiat au déjà connu, se situent dans le temps, nous pouvons dire aussi qu'elles se situent dans l'espace intellectuel puisque les trois temps impliquent le passage d'un espace de l'iceberg à un autre. Ce passage n'est pas uniquement linéaire, c'est-à-dire de haut en bas, mais aussi en étendue tout comme, par analogie, les couches de l'atmosphère: troposphère, stratosphère, ionosphère, exosphère. La *troposphère* serait l'espace réservé au connu immédiat; la *stratosphère* le lieu du connu médiat; le déjà connu oublié flotterait dans l'*ionosphère* et l'*exosphère* comprendrait le connu résiduel, les tréfonds de l'acquis ou l'au-delà de l'acquis que nous pourrions peut-être rejoindre par ce que nous appellerions la dimension cosmologique de l'intelligence, c'est-à-dire, l'accès à des informations extratemporelles et spatiales disponibles pour qui saurait les atteindre. Les espaces ont des densités différentes selon les données que nous y avons accumulées, plus il y a de données, plus ces couches ont de la consistance et plus nous avons de matériaux de création et d'innovation.

ASSOCIATIONS ET PROCESSUS DE CREATIVITE

Si le contenu de la mémoire est dynamique et s'il se situe dans le temps et l'espace, il faut l'activer en tenant compte de ses propriétés. Nous comparerions cette activation au choc des billes de billard; si nous dirigeons une bille vers un groupe de billes, nous avons la chance qu'en les touchant elle en mette plusieurs en mouvement et, qu'à leur tour, ces dernières en frappent plusieurs autres. Nous pouvons aussi n'en frapper qu'une ou pas du tout et être ainsi obligés de viser plus souvent pour en atteindre un certain nombre. C'est le principe de base de la créativité, l'idée suscitée par un problème doit mettre en mouvement tout notre acquis; une idée en suscite une autre, encore une autre et plusieurs autres. Nous mettons notre déjà connu en ébullition et les symboles et signes surgissent à foison. Tout ce processus, induit par une idée, le problème ou l'événement de départ, se poursuit grâce aux associations que nous pourrions faire à la suite de cumulation de connaissances et expériences. C'est n'est pas dû au

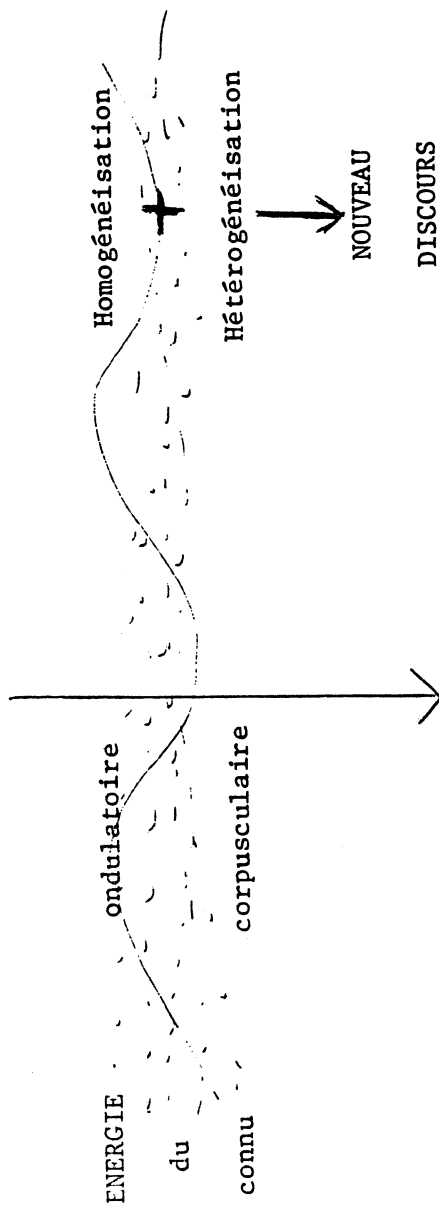
hasard. Les associations qui se font par “brainstorming” ou autrement sont des relations de contiguité, d’imbrication dans le temps et l’espace, c’est le corpusculaire, l’hétérogénéité tout comme l’entend Hume (1947): “Dans nos pensées et nos conversations les plus sérieuses, le fait peut s’observer au point que toute pensée particulière, qui brise la suite régulière et l’enchaînement des idées, est immédiatement remarquée et rejetée. Même dans nos rêveries les plus désordonnées et les plus errantes, mieux dans nos rêves, nous trouverons, à la réflexion, que l’imagination ne courait pas tout à fait à l’aventure, mais qu’il y avait toujours une connexion entre les différentes idées qui se succédaient” (p. 75). L’association qu’un mot suscite chez nous est due à une certaine résonnance nous allons écrire “raisonnance” (p. 59); il réfère au passé tout comme en psychanalyse un autre mot ou idée aurait suscité une autre association. Donc le mot ou la sensation qui suit est toujours parent avec le mot ou sensation qui précède; c’est presque comme les lois de Mendel — le dernier résultat peut sembler étrange si nous ne faisons pas sa généalogie. Il est entendu que le discours auquel nous aboutissons peut ressembler à une photographie truquée car ce n’est pas uniquement le concept homogène qui revient à la mémoire, mais de nombreux autres, étrangers à prime-abord, par exemple: au lieu du concept table (homogénéité), ce qui fait surface dans mon association, c’est “molécule de bois”, ou “dentelle”, si ça réfère à une table rococo; le mot dentelle me suggère “guipure”, ensuite “eau” (pure), “natation”, etc. Je suis rendu loin de table mais il y a contiguité; ce n’est pas le hasard qui a fait sortir ces mots hétérogènes, mais les relations avec mon vécu.

L’association des éléments hétérogènes devient plus facile et même plus efficace si l’on fait appel à l’expression physique, psychique enfin à tout ce qui a accompagné l’acquisition des connaissances. La table connue, nous l’avons vue et touchée, nous avons senti les aliments dont elle était garnie, et nous avons eu de merveilleux moments en famille tout autour, etc. Par conséquent, les sens et sentiments ont aidé à la connaître, ils doivent donc intervenir lorsque nous voulons faire remonter à la surface le plus de souvenirs possible. Le corps aide aussi à clarifier des idées, il aide à débloquent certains symboles comme l’écrit Whitehead (1969): “Les formes supérieurs d’expérience intellectuelle ne se produisent que quand il y a des intégrations complexes et des réintégrations de l’expérience mentale et de l’expérience physique” (p. 123).

Pour illustrer davantage ce qui précède passons à un modèle (fig. 2).

L’événement, entendu au sens le plus large, vient provoquer le potentiel de tout le connu stocké et chargé d’énergie. Cette énergie est libérée sous forme d’homogénéité, c’est-à-dire de façon continue, ondulatoire, c’est comme une trame composée des concepts généraux, du rationnel comme nous l’entendons habituellement ou, du logique. Cette homogénéité est tissée d’éléments hétérogènes, divergents, sensoriels, changeants selon les

ACTUALISATION: événement, etc.



POTENTIALITE

connu immédiat

connu médiateur

déjà connu

FIGURE 2

individus. En créativité, le concept de départ ou l'événement demeure l'élément homogène avant la création d'un nouveau. C'est-à-dire que si je veux inventer une autre forme de chaise, le concept de siège sera le filon exploité à travers toutes les possibilités de mon déjà connu pour ensuite céder la place à un nouvel élément stable: le nouveau siège. Le concept de départ sera pour ainsi dire l'aiguilleur ou le pilote qui donne l'orientation aux wagons, bateaux, machinerie, passagers valises, journaux, restaurants, etc., à toute cette hétérogénéité qui va vers la même destination tout comme le contenu provoqué au cours d'un exercice de créativité.

Ce contenu doit être canalisé vers un point précis, vers une porte unique, comme dirait Kurt Lewin (1959), afin d'être décodé efficacement. Là est le point crucial de la créativité. En fait il n'y a pas de créativité sans cette phase de décodage, sauf pour l'artiste. L'artiste n'a pas besoin de décoder sa nouvelle synthèse pour passer à l'acte, il laisse ce soin aux autres.

DECODAGE ET NOUVEAU DISCOURS

Nous pouvons dire que les associations, provoquées par les différentes techniques de créativité, sont des programmes envoyés au cerveau en vue de provoquer des associations, et chaque élément nouveau, introduit dans un programme, appelle une réponse différente et de nouveaux rapports de sens. De là l'importance de multiplier les commandes ou programmes qui inciteront le cerveau à puiser dans son arsenal de connu. Cette gymnastique oblige le cerveau à dépasser les réponses rapides, à aller au-delà du connu immédiat, à susciter une nouvelle architecture de sens tel que mentionné par Ricoeur (1965), lorsqu'il décrit l'interprétation en psychanalyse: "C'est une structure intentionnelle qui ne consiste pas dans le rapport du sens à la chose, mais dans une architecture du sens, dans un rapport du sens au sens second au sens premier, que ce rapport soit ou non d'analogie, que le sens premier dissimule ou révèle le sens seconde" (p. 26).

Comme il a été mentionné, le décodage ou l'interprétation se fait en comparant les concepts hétérogènes fournis par associations, avec le concept initial homogène qui devient, en quelque sorte, la mesure de décodage puisqu'il est considéré comme le principe déclenchant de tout le processus de créativité. Ce problème, ou concept, est généralement peu chargé d'émotivité, il ne concerne pas tellement le refoulé au sens freudien mais le réservoir de connaissances inconsciemment disponibles. L'association de différents éléments de ce réservoir nous donne un discours qu'il faut déchiffrer afin d'en retirer un plan d'action comme le souligne Whitehead (1969): "Dans le cas du rythme, une succession d'expériences formant une série déterminée de contrastes accessibles dans les limites d'une méthode définie, est codifiée de telle façon que la fin d'un cycle est le stade antérieur approprié du début d'un autre cycle semblable" (p. 116). Paul Ricoeur (1965) s'exprime presque dans le même sens en traitant de l'interprétation de Freud: "L'énigme ne bloque pas l'intelligence, mais la provoque, il y

a quelque chose à désenvelopper, à désimplifier dans le symbole; c'est précisément le double sens, la visée intentionnelle du sens second dans et par le sens premier, qui suscite l'intelligence . . . c'est le surcroît même du sens, par rapport à l'expression littérale qui met en mouvement l'interprétation" (p. 27).

Le "surcroît de sens" doit être réduit en un nouveau sens, en une nouvelle synthèse. C'est le traitement des données, la sélection de ce qu'il faut conserver afin d'obtenir une nouvelle approche au problème posé au départ.

Il est entendu que pendant la cueillette des données, c'est-à-dire pendant la purge de l'hétérogène il faut s'abstenir de juger, d'interpréter, il faut suspendre son jugement comme l'écrit Husserl (1969) lorsqu'il décrit les différentes étapes de sa démarche: "Dans la première, il faudra parcourir une première fois le domaine de l'expérience transcendantale du moi. Nous allons d'abord nous abandonner purement et simplement à l'évidence propre au déroulement concordant de cette expérience. . . . Nous y procéderons à la manière du naturaliste qui s'abandonne à l'évidence de l'expérience naturelle, et qui, en tant que naturaliste, exclut du thème de ses recherches les questions ayant trait à une critique générale de cette expérience même" (p. 25).

Dans une deuxième étape il passe à la critique, il tire des conclusions: "La seconde étape aurait pour objet la critique même de l'expérience transcendantale et consécutivement celle de la connaissance transcendantale ou générale" (p. 26).

Le décodage, ou l'interprétation de tout l'hétérogène cumulé, donne une vie nouvelle, c'est-à-dire que la créativité est un signe de vie et même davantage, elle est condition de vie, c'est-à-dire que son processus stimule l'esprit, le tient en forme et le développe, tout comme l'âme, au sens esthétique de Kant (1960): "Au sens esthétique, l'âme c'est le principe vivifiant de l'esprit, mais l'élément qui lui sert à le vivifier, la matière qu'il emploie, c'est ce qui maintient les facultés dans leur essor harmonieux. C'est-à-dire un jeu qui se conserve par lui-même et bien plus qui donne de la force à ces facultés" (p. 133).

Le processus de créativité peut-être mis en oeuvre par des méthodes déjà bien décrites dans la littérature: la théorie de synectique de William J. J. Gordon (1961), les écrits d'Osborn (1963) sur le "brainstorming" et tous les autres qui ont essayé de développer des techniques à partir de méthodes devenues classiques.

CONCLUSION

On peut admettre que la mobilisation des différents niveaux de connu comporte quatre grandes phases: la préparation, l'incubation, l'illumination et la réalisation.

La préparation éloignée d'abord pendant laquelle l'on accumule les données de toutes sortes qui serviront de matériel à l'élaboration de

nouvelles synthèses. Ces données, comme il a été dit, sont réparties en ce que l'on a appelé les trois niveaux de connu qui forment un iceberg. La préparation immédiate consiste en l'investigation du problème qui a déclenché le processus et qui en donne aussi la direction. Il y a quelque chose à poursuivre, à découvrir. A partir de ce moment commence l'incubation, il y a mobilisation des données à tous les niveaux de l'iceberg et agencements inconscients d'hétérogénéités et d'homogénéités en synergie. Grâce au phénomène d'imbrication, de nombreuses connexions se font et si l'on y met le temps voulu une nouvelle synthèse surgira.

Il est question de temps dans cette phase car le matériel ou données ne viennent pas spontanément, il faut du temps et de la patience pour attendre que le processus provoqué se développe. L'impulsion doit faire son chemin dans le système nerveux (elle parcourt environ 120 mètres à la seconde chez l'être humain).

La créativité est aussi question de durée, elle assure la vie, la durée dans le temps, elle prépare des gens du futur et non seulement des gens de l'immédiat. A la suite du jeu des données, un agencement inconscient se fait et soudain c'est l'illumination, toutes les pièces ont pris leur place et forment maintenant un tout que l'on peut exprimer dans une réalisation.

Ce n'est donc pas uniquement effet de mémoire dans le sens de rappel linéaire, ce n'est pas essayer de se rappeler, mais mobiliser le connu de haut en bas, de long en large, dans toutes les directions et cela sans nécessairement en prendre conscience comme on le fait lorsque l'on cherche à se rappeler de quelque chose. C'est aussi un mélange de ce que j'appellerais des bribes de mémoires des détails enchaînés à d'autres détails.

Ce n'est pas non plus se remémorer en essayant de rebâtir les souvenirs et images mais laisser apparaître, se produire les images, sons, goûts, etc. Ce que nous pourrions aussi appeler empathie. Ce principe est capital en créativité, il ne faut pas s'imaginer l'image mais la laisser se bâtir en nous, c'est une gestation, le processus mis en marche ne doit pas être dominé.

Nos observations nous obligent à croire que la créativité n'est pas uniquement le résultat de la régression dans le temps mais bien le résultat de rapprochements faits avec ce que l'on puise autant dans le connu immédiat, médiate et oublié.

En plus, le processus de créativité n'est pas seulement le processus d'association mécaniques des associationnistes ni la "totalité mnésique" de la conscience chez Bergson (1945) c'est une gestalt qui implique tout l'être et son milieu. Cette gestalt ne repose pas sur le fortuit, comme on l'a longtemps cru, mais sur un cheminement lent accompagné d'approches successives, d'approximations, d'anticipations. C'est une induction, on induit des éléments pour en déduire une nouvelle synthèse.

"Je dois recouvrer quelque chose qui a d'abord été perdu; je rends propre ce qui a cessé d'être mien, mon propre. Je fais mien ce dont je suis séparé, par l'espace ou par le temps" (Ricoeur, 1965, p. 52).

NOTE

1. L'auteur comprend par "brainstorming" toute stimulation de l'idée en vue de produire une détonation, c'est-à-dire une explosion d'idées; cette stimulation peut être des associations de mots, de sons, de gestes, de gustations, etc.

REFERENCES

- Anzieu, D.; Mathieu, M.; Besdine, M.; Jacques, E.; et Guillaumin, J. *Psychanalyse du génie créateur*. Paris: Dunod, 1974.
- Bergson, H. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.
- Cohen, J. "Homo psychologicus". *Bulletin de psychologie*, 1970-1971, 24, 20-35.
- Ferguson, M. *La révolution du cerveau*. Paris: Callman-Levy, 1974.
- Freud, S. *Standard edition of complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol. 5. London: Hogarth Press, 1971.
- Gordon, W. J. *J. Synectics*. New York: Harper & Row, 1961.
- Hume, D. *L'entendement humain*. Editions Montaigne. Paris: Aubier, 1947.
- Husserl, E. *Méditations cartésiennes*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1969.
- Kant, E. *Critique du jugement*. Trad. Gibelin. 4e éd. Paris: Urin, 1960.
- Lewin, K. *Psychologie dynamique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Lupasco, S. *L'énergie de la matière psychique*. Paris: Julliard, 1974.
- Osborn, A. *Applied Imagination*. 3d. ed. New York: Scribner, 1963.
- Pelletier, R. Bibliographies spéciales: La créativité. *Bulletin de bibliographie*, vol. 6, no 1, publié par la Centrale des bibliothèques, Montréal, oct. 1976.
- Ricoeur, P. *De l'interprétation*. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Teilhard de Chardin. *L'énergie humaine*. Paris: Editions du Seuil, 1962.
- Whitehead, A. N. *La fonction de la raison*. Paris: Payot, 1969.

Madeleine Roy est professeur au Département des Sciences de l'Éducation à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Case postale 500, Trois-Rivières, Québec, G9A 5H7.