

Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique

Pierre Gosselin, Gérard Potvin, Jeanne-Marie Gingras et Serge Murphy

Volume 24, numéro 3, 1998

La formation des formateurs en art

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/031976ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/031976ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue des sciences de l'éducation

ISSN

0318-479X (imprimé)

1705-0065 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J.-M. & Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation*, 24(3), 647-666. <https://doi.org/10.7202/031976ar>

Résumé de l'article

Le présent article propose une représentation de la dynamique de création pouvant servir de cadre de référence pour la formation des futurs maîtres d'art de même que pour le perfectionnement des praticiens de l'éducation artistique. Les auteurs décrivent un processus comportant trois phases successives (ouverture, action productive, séparation) dynamisées par le jeu de trois mouvements interactifs et récurrents (inspiration, élaboration, distanciation). Ils mettent en relief des aptitudes spécifiques remarquées chez les individus créateurs à divers moments du processus et incitent les maîtres d'art à développer de telles aptitudes chez leurs élèves.

Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique

Pierre Gosselin
Professeur

Université de Sherbrooke

Gérard Potvin
Professeur

Université de Montréal

Jeanne-Marie Gingras
Professeure

Université de Montréal

Serge Murphy
Professeur

Collège Montmorency

Résumé – Le présent article propose une représentation de la dynamique de création pouvant servir de cadre de référence pour la formation des futurs maîtres d'art de même que pour le perfectionnement des praticiens de l'éducation artistique. Les auteurs décrivent un processus comportant trois phases successives (ouverture, action productive, séparation) dynamisées par le jeu de trois mouvements interactifs et récurrents (inspiration, élaboration, distanciation). Ils mettent en relief des aptitudes spécifiques remarquées chez les individus créateurs à divers moments du processus et incitent les maîtres d'art à développer de telles aptitudes chez leurs élèves.

Introduction

Les enseignants comptent parmi les professionnels qui doivent chaque jour prendre un grand nombre de décisions. Ils doivent le faire constamment et souvent sous pression. Ils agissent en se fondant sur des théories et des systèmes de croyances qui influencent leurs perceptions, leurs plans et leurs décisions (Clark et Peterson *In* Wittrock, 1985). Quand ils planifient leur enseignement et quand ils interagissent en classe, les enseignants en art se réfèrent, de façon consciente ou non, à des schèmes mentaux qu'ils ont développés et qu'ils continuent d'affiner soit par l'étude, soit par une pratique réfléchie de l'enseignement ou de la création².

La représentation que se donne le professeur d'art de la dynamique de création¹ est donc d'une grande importance, car elle intervient continuellement dans sa prise de décision. Il importe en conséquence d'inciter les enseignants en formation à se donner une représentation articulée de cette dynamique. Les programmes traditionnels de formation des maîtres d'art comportent généralement une part importante de pratique de création en atelier. Les futurs maîtres d'art y développent ce qu'on peut appeler un savoir artisan, une connaissance intuitive et personnelle de la création. Pour que cette connaissance intuitive s'articule de façon consciente, il importe qu'on leur suggère des modes de réflexion dans l'action permettant une saisie plus effective de leur dynamique individuelle de création. Il importe également qu'on leur présente des représentations générales de la dynamique de création pour les aider à mieux se situer en tant que créateurs par rapport à celles-ci. Nous croyons qu'en plus de mettre les futurs maîtres d'art en situation de création, il faut les amener à expliciter et à ajuster leurs propres représentations de la création en général et de leur dynamique personnelle de création. C'est dans ce contexte que nous proposons la représentation de la dynamique de création qui suit³.

Une représentation de la dynamique de création

Notre représentation s'appuie notamment sur les perspectives d'Arieti (1976), de Kris (1952), de Noy (1979), de Valéry (1957-1961⁴, 1960) et de Vargiu (1977) selon lesquelles la création se présente comme un processus, c'est-à-dire un phénomène qui se déroule dans le temps et qui comporte un début, un développement et un aboutissement. Toutefois, dans notre perspective, la création est comprise comme un processus au sens large: il s'agit d'une démarche à l'intérieur de laquelle les étapes ou les phases interagissent, la progression se faisant d'une manière spiralée plus que d'une façon linéaire. À cet égard, nous rejoignons le point de vue de Csikszentmihalyi (1996) qui, tout en demeurant proche de la représentation linéaire classique de Wallas (1926)⁵, insiste sur le caractère récursif des étapes dans une expérience de création⁶. Voilà ce que la représentation que nous proposons cherche à montrer et à expliciter. À cette fin, pour concilier l'idée de succession avec l'idée d'interaction, nous délimitons d'abord trois phases: une phase d'ouverture (temps initial d'accueil de l'idée inspiratrice), une phase d'action productive (étape de formation et de façonnement de l'œuvre) et une phase de séparation (temps de prise de distance par rapport à l'œuvre achevée). Puisque ces trois phases se succèdent dans le temps, posons-les sur une ligne qui symbolise le déroulement temporel (voir figure 1). Nous enroulons ensuite autour de cette ligne du temps trois autres lignes représentant les mouvements qui dynamisent chacune des phases du processus créateur: l'inspiration (mouvement qui insuffle des idées), l'élaboration (mouvement de développement, d'articulation) et la distanciation (mouvement d'éloignement).

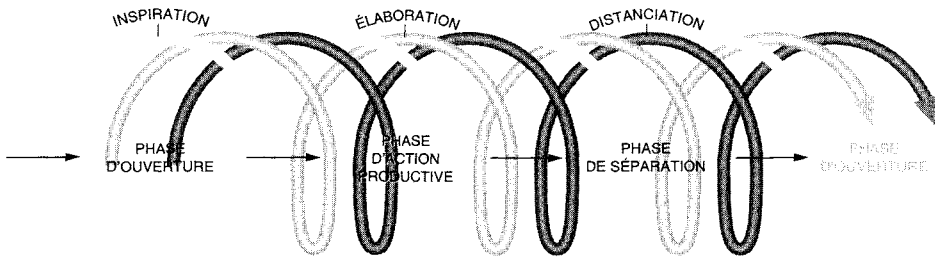


Figure 1 – Une représentation de la création à la fois comme un processus et comme une dynamique

Nous associons plus spécifiquement chacune des phases à un mouvement qui la caractérise davantage. Ainsi, l'inspiration joue un rôle prépondérant au cours de la phase d'ouverture, l'élaboration, au cours de la phase d'action productive et la distanciation, au cours de la phase de séparation. Néanmoins, la nature dynamique des mouvements fait en sorte que chacun d'eux joue, à divers degrés, au cours de chacune des phases. Ainsi, bien qu'elle soit principalement caractérisée par un mouvement d'inspiration, la phase d'ouverture connaît de façon subsidiaire des mouvements d'élaboration et de distanciation. De manière semblable, tout en étant fortement caractérisées par un mouvement particulier, les phases d'action productive et de séparation profitent, elles aussi, des deux autres mouvements.

Dans ce qui suit, nous délimitons d'abord chacune des phases qui découpent dans le temps le processus créateur. Nous définissons ensuite les mouvements qui dynamisent le processus dans son ensemble. Enfin, nous explorons le jeu des trois mouvements au cours de chacune des phases. Notre préoccupation de baliser l'action pédagogique nous amène à signaler ici et là quelques aptitudes observées chez les individus qui vivent une dynamique de création.

Les phases du processus créateur

Nous délimitons ici les phases du processus de façon synthétique. Par la suite, notre étude du jeu des mouvements au cours de chacune d'elles permettra de les explorer plus en profondeur.

Phase d'ouverture

La phase d'ouverture se caractérise par la réceptivité et par une certaine passivité. La personne inspirée éprouve le sentiment de recevoir d'ailleurs l'idée qui lui vient; en même temps, elle a l'impression de n'avoir aucun contrôle sur ce qui la ravit, au sens propre, à l'ordinaire quotidien pour la faire entrer dans un état de corres-

pondance spéciale avec quelque chose du monde extérieur. Tous les individus peuvent connaître de ces moments particuliers permettant de vivre un certain «état de grâce» (Milner, 1957). Un type d'état que Valéry (1941) appelle «état chantant» (p. 305)⁷. Nous n'exerçons aucun contrôle direct sur ce type d'événements. Ils sont imprévisibles et surviennent de façon fortuite; le seul pouvoir dont nous disposions à leur égard se résume à décider de nous ouvrir ou de nous fermer à leur venue⁸.

Nous parlons «d'ouverture» en désignant la première phase, parce que ce terme évoque l'attitude de la personne qui accepte d'accueillir l'émotion créatrice et d'entrer ainsi dans un processus créateur. Un événement survient de façon inattendue: la personne est touchée, se sent rejointe de manière particulière dans son intériorité. C'est comme si, tout à coup, la porte des profondeurs de son monde intérieur s'entrouvrirait. Un événement du monde extérieur l'interpelle, trouve un écho dans son espace intérieur, éveille en elle des choses endormies ou cachées; des contenus ou des aspects inconscients émergent dans sa conscience et interagissent avec d'autres éléments préconscients ou déjà conscients. En s'abandonnant à l'événement qui survient – on parle alors d'immersion –, l'individu répond pour ainsi dire à un appel et donne libre cours à l'émergence. De l'extérieur, la personne semble absente, perdue dans une rêverie ou absorbée par une distraction.

Mais généralement, les contenus ou les images qui émergent des profondeurs humaines ne sont pas unifiés. Il semble plutôt que la logique qui préside à leur émergence soit celle qui caractérise les processus primaires de la pensée qui sont liés à l'inconscient et dotés d'une logique cachée. Ceci permet de comprendre le caractère mobile et impressionniste des images inspiratrices qui habitent la personne au cours du processus de création. Selon Kris (1952) et Noy (1979), la première phase du processus tire davantage parti des processus primaires de la pensée. Néanmoins, cela ne nous empêche pas de croire que, dès la phase d'ouverture, les processus secondaires seraient, eux aussi, engagés, mais dans une proportion moindre. On pourrait sentir leur présence dans l'élaboration, même à dominance impulsive, d'une idée inspirant le processus. D'abord vagues et floues, les idées qui viennent donnent au créateur des tentations de projet. Puis, vers la fin de la phase d'ouverture, le créateur s'arrête à une idée, parmi celles qui ont émergé; cette idée qui semble appeler son élucidation, qui demande en quelque sorte à s'incarner, passe alors de simple tentation de projet et devient pour le créateur une véritable intention de projet.

En résumé, la phase d'ouverture est caractérisée par la venue fortuite d'idées ou d'images que nous appelons émergences. Pour vivre cette phase de façon significative, la personne doit se montrer sensible, c'est-à-dire capable d'être interpellée par les événements, et réceptive, c'est-à-dire ouverte à des expériences d'émergences sur lesquelles elle n'a pas un plein contrôle. Cette phase, marquée par une certaine passivité, tire plus manifestement parti des processus primaires de la pensée. Enfin, au terme de cette phase, une intention de projet se dégage des tentations initiales de projet et incite le créateur à passer à l'action plus intentionnelle.

Phase d'action productive

La seconde phase du processus créateur se caractérise par le travail conscient qui fait suite à l'émotion initiale: c'est grâce à lui que l'œuvre prendra forme matérielle. Bien que les frontières qui démarquent la première phase de la deuxième demeurent indécises, on peut dire qu'à partir du moment où le créateur prend plus ou moins conscience qu'il est habité par une intention plus précise de projet, qu'il se centre sur une façon plus particulière de donner forme à l'idée inspiratrice et qu'il passe à l'action, il sort de la phase initiale pour entrer dans la seconde. On assiste ainsi, en phase d'action productive, à un certain resserrement de l'ouverture qui caractérise la première phase; on peut parler d'une focalisation qui ne couperait pas complètement toute ouverture, mais qui tendrait plutôt à la canaliser en fonction de la réalisation du projet en développement. «Le travail du créateur va consister à ce stade à endiguer les énergies de l'émotion créatrice, à les rassembler afin d'en faire naître peu à peu une œuvre» (Gingras, 1979, p. 200-201).

Au cours de cette deuxième phase, le créateur tente de saisir, de développer et d'élucider l'idée spontanée et mobile apparue pendant la phase d'ouverture. Il organise le matériel qui a surgi en phase initiale de manière plus intentionnelle, plus consciente et concrète. Alors que la première phase paraît difficilement contrôlable et caractérisée par une certaine passivité, la seconde phase fait appel à toutes les ressources du créateur qui passe à l'action et qui façonne ses matériaux d'une manière délibérée. Selon Kris (1952) et Noy (1979), la deuxième phase du processus tire davantage parti des processus secondaires de la pensée qui sont liés au conscient et associés à la pensée rationnelle.

Par ailleurs, l'œuvre achevée n'étant pas la simple restitution de l'image que les émergences initiales ont permis de pressentir, l'idée impressionniste et mobile du début doit être développée, modifiée, transformée pour conduire à une œuvre externe tangible; elle doit être traduite, représentée dans un langage particulier et circonscrite dans un espace délimité source de contraintes. C'est plus particulièrement à un travail de combinaison, de développement et de façonnement que le créateur se consacre au cours de la phase d'action productive. De manière concrète, on peut le voir tirer des traits, faire des esquisses, des ébauches, des ratures, prendre des notes, procéder à des manipulations, à des essais et à des ajustements à travers lesquels, peu à peu, l'œuvre prend forme. Ce travail complexe fait appel aux aptitudes d'articulation conceptuelle et matérielle du créateur et, plus particulièrement, à ses aptitudes d'analyse et de synthèse, à sa capacité de traiter les données et de transformer la matière. Au cours de cette phase, le pouvoir décisionnel du créateur est constamment sollicité jusqu'au moment crucial où il décide que son œuvre est achevée. La capacité de prendre des décisions est donc capitale en cours d'action productive. Toutefois, au fur et à mesure que l'œuvre prend forme, elle semble tendre à une certaine autonomie; de façon concrète, il arrive que vers la fin de la phase d'action productive, l'œuvre commande pratiquement d'elle-même son achèvement

en ce sens que, à un moment donné, le créateur complète son travail de façon naturelle, dans le prolongement de la direction déjà prise et des formes déjà arrêtées.

Des traits initiaux à l'œuvre achevée, maintes transformations sont souvent nécessaires. Sur le plan pratique, la phase d'action productive peut se définir comme une période au cours de laquelle le créateur est à la recherche de formes permettant de symboliser ou de traduire l'idée qui l'inspire. L'interaction d'éléments de l'espace intérieur du créateur avec ce qui prend forme extérieurement (nous parlons de circulation intérieur-extérieur) semble permettre une certaine élucidation de la nébuleuse intérieure de même que l'affinement du potentiel d'organisation symbolique.

Au cours de ce cheminement, le créateur doit faire preuve de détermination et de persistance pour ne pas se laisser inhiber ou paralyser par les difficultés de toutes sortes: sentiments de frustration, de doute ou d'incapacité. Ceux-ci peuvent retarder ou même menacer l'achèvement de son travail. Il doit accepter de porter son projet durant le temps nécessaire à sa résolution, en dépit du tourment ou de la tension qu'il subit inévitablement, à certains moments, au cours de cette phase. En ce sens, Vargiu (1977) affirme que le créateur doit apprendre à maintenir un «point de tension mentale créatrice», c'est-à-dire un pouvoir de concentration de l'esprit sur l'œuvre en formation. Lorsqu'il ne parvient pas à le maintenir suffisamment longtemps, l'œuvre qui en résulte apparaît superficielle ou inadéquate.

En bref, la phase d'action productive est un temps où l'émotion initiale est canalisée dans l'activité consciente, contrôlée et orientée intentionnellement vers un but à atteindre: l'œuvre achevée. Cette phase, où les processus secondaires de la pensée ont préséance sur les processus primaires, sollicite les aptitudes d'articulation conceptuelle et matérielle du créateur. Elle sollicite également la persévérance du créateur qui doit accepter de porter son projet un certain temps, en dépit de la tension ressentie. Vers la fin de cette phase, l'œuvre externe semble commander de plus en plus les gestes qui la conduiront jusqu'à son achèvement.

Phase de séparation

Le passage de la deuxième à la troisième et dernière phase s'opère au moment où le créateur sent ou décide que son œuvre est achevée. La phase de séparation l'amène à prendre un certain recul par rapport à son travail, à interagir avec l'œuvre et, finalement, à s'en séparer.

Nous avons vu que la deuxième phase comporte une part de tourment ou de tension nécessaire à la résolution féconde du cycle de création dans lequel le créateur s'est engagé. Une fois l'œuvre achevée, ce dernier connaît un relâchement de tension et peut éprouver un sentiment de dépassement personnel lorsqu'il juge son travail satisfaisant. Quand cela se produit, il a le sentiment que, grâce à sa persévé-

rance, il est allé plus loin qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. Le plaisir que procure ce sentiment de dépassement représente un important facteur de motivation chez plusieurs créateurs.

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

Par ailleurs, la prise de recul par rapport à l'œuvre peut aussi permettre à son auteur de prendre conscience des changements personnels que sa production a entraînés. Ces changements concernent principalement l'épanouissement du potentiel de saisie de son expérience et de sa capacité de donner une forme matérielle aux idées qui l'habitent.

La phase de séparation peut aussi inciter l'auteur à soumettre son œuvre au regard d'autrui. Néanmoins, toute production d'œuvre n'entraîne pas nécessairement une présentation publique. Souvent, le créateur préfère attendre qu'un certain nombre d'œuvres voient le jour avant de soumettre quoi que ce soit au regard du public. Enfin, une solution mitoyenne amène parfois le créateur à montrer l'œuvre achevée à des personnes privilégiées de qui il attend des commentaires, des réactions et des appréciations.

Enfin, au cours de la dernière phase, l'auteur se sépare de son œuvre et se projette vers d'autres réalisations. Souvent, il se sent grandi par cette création récente parce qu'elle joue en quelque sorte un rôle de tremplin à partir duquel ses potentialités créatrices accrues peuvent continuer de s'actualiser. Par ailleurs, l'imperfection de l'œuvre peut faciliter cette séparation; dans sa recherche d'une correspondance plus intime entre ses représentations intérieures et les images extérieures qu'il crée, l'auteur délaisse l'œuvre qu'il sait imparfaite même si elle est achevée, motivé qu'il est par son désir persistant d'élucider toujours davantage ce qu'il ressent comme une nébuleuse intérieure. Ainsi, lorsqu'il amorce un nouveau cycle de création, le créateur sait d'entrée de jeu qu'à un moment donné, l'œuvre projetée sera achevée et qu'il devra alors envisager de s'en séparer.

Mais il arrive aussi que le créateur abandonne son projet parce qu'il éprouve un sentiment d'insatisfaction à l'égard de ce qui prend forme. Cette insatisfaction s'expliquerait notamment par le faible niveau de résonance que trouverait l'œuvre en formation dans le monde intérieur de l'auteur. Le créateur quitte alors son travail parce qu'il n'est pas parvenu à rendre l'idée qui l'habite ou, plutôt, parce qu'il n'est pas parvenu à s'en rapprocher de façon suffisamment satisfaisante. Même si elle est douloureuse, l'insatisfaction alors éprouvée peut inciter l'auteur à s'investir dans d'autres projets dans le but de trouver une meilleure adéquation entre les idées qui l'habitent et les articulations matérielles qui leur font écho.

En somme, la phase de séparation amène le créateur à se séparer de son œuvre et à prendre une distance plus objective par rapport à celle-ci. Alors qu'au départ, l'œuvre et l'auteur forment un tout indifférencié, au fur et à mesure que le processus approche de son terme, une distance de plus en plus marquée s'installe entre eux. Cette prise de distance amène l'auteur à laisser l'œuvre parler d'elle-même, puis à évaluer son degré de correspondance avec les représentations intérieures qui ont participé à la dynamique de sa genèse. L'œuvre étant devenue autonome, la séparation sollicite une forme d'ouverture et d'écoute de l'auteur devant la signification qu'il peut tirer de la représentation extérieure. La séparation l'incite également à prendre conscience des changements qui se sont opérés en lui et à rompre son lien avec l'œuvre achevée pour se projeter vers d'autres réalisations.

Définition des mouvements qui dynamisent le processus créateur

Nous définissons ici succinctement les mouvements qui dynamisent chacune des phases du processus créateur.

Le mouvement d'inspiration – Symboliquement, le mouvement d'inspiration se définit comme l'âme de la dynamique de création, car c'est lui qui anime le créateur, qui lui insuffle des idées qui le mettent en mouvement. De façon fonctionnelle, l'inspiration représente une sorte de moteur qui pousse à l'action, qui meut dans une direction, sans toutefois montrer l'endroit précis où, sous son impulsion, le créateur aboutira. Le mouvement d'inspiration est imprégné d'un certain caractère de spontanéité, de fantaisie et d'irrationalité.

Le mouvement d'élaboration – Le mouvement d'élaboration incite à développer, à articuler, à donner forme, à construire. L'élaboration est semblable à un capteur qui concentre et dirige l'énergie vers l'élucidation et la concrétisation de l'idée que l'inspiration insuffle au créateur. Le mouvement d'élaboration est imprégné du caractère de la volonté, de la rationalité, du travail conscient orienté vers un but.

Le mouvement de distanciation – Enfin, la distanciation se définit principalement comme un mouvement d'éloignement et d'appréciation. Elle permet de prendre

du recul et incite à se détacher des images ou des choses rêvées ou pressenties, en genèse ou construites, dans le but de les considérer plus objectivement. Le mouvement de distanciation est imprégné du caractère de la réflexion, de l'évaluation et d'une certaine sagesse.

Exploration du jeu des mouvements au cours de chacune des phases

L'exploration que nous proposons permet de définir les phases et les mouvements en mettant en évidence d'importants aspects que cette conjugaison phases-mouvements accentue. De plus, nous signalons à l'occasion des aptitudes que manifestent les créateurs et qui sont plus particulièrement associées à des interpénétrations spécifiques des phases et des mouvements. En signalant ces potentialités, notre intention est de mettre en lumière des aptitudes qu'on peut chercher à développer chez les élèves pour les aider à vivre d'une façon plus significative une dynamique de création.

Jeu des mouvements en phase d'ouverture

La phase d'ouverture, nous l'avons dit, est plus particulièrement caractérisée par le mouvement d'inspiration. L'inspiration se manifeste par la venue fortuite d'émergences, c'est-à-dire par le surgissement dans la conscience d'idées, d'images ou de sensations qui montent des profondeurs de l'inconscient. Comme les émergences sont imprévisibles, le créateur les accueille au moment où elles adviennent, mais il ne peut pas nécessairement le faire tout le temps; il doit les repousser, notamment, lorsqu'au moment de leur venue, la situation dans laquelle il se trouve requiert toute son attention et son contrôle. Car la logique qui préside à la venue des émergences est celle des processus primaires de la pensée qui, pour opérer, nécessitent le relâchement d'une bonne part des contrôles conscients. Par exemple, accueillir l'émergence peut se traduire par se laisser envahir par l'émotion, se laisser distraire par quelque chose qui nous amène dans une rêverie éveillée, se rappeler un rêve qu'on a fait, etc. Nous croyons que les émergences se déposent sur une sorte d'écran intérieur qui est en fait un espace mental habité par toutes sortes de représentations inconscientes, préconscientes ou conscientes. Une aptitude particulière est directement liée au jeu de l'inspiration en phase d'ouverture: il s'agit de l'aptitude à accueillir les émergences au moment où elles adviennent et à leur prêter attention pour capter des idées pouvant éventuellement mobiliser les énergies du créateur en vue d'un projet de création.

Le mouvement d'élaboration qui intervient, dans une proportion moindre, au cours de la phase d'ouverture y joue tout de même dans une certaine mesure. Il s'exprime par le développement spontané du germe que constitue l'émergence. Nous le voyons opérer, par exemple, quand le créateur consigne des traces de ses

émergences dans des carnets d'idées ou d'images spontanées. Sans que cela ne soit une règle fixe, on note que plusieurs créateurs éprouvent le besoin de tenir de tels carnets ou des journaux de bord qui les accompagnent dans leur démarche de création. Par ailleurs, nous observons aussi le jeu embryonnaire de l'élaboration quand, au début d'un cycle de création ou d'une séance de travail, le créateur procède à ce qu'on peut appeler des «rituels de mise en train» qui l'amènent à écrire spontanément, à procéder à des gribouillages ou à des esquisses plus impulsives que vraiment contrôlées. Ces rituels lui permettent d'entrer en lui-même, de se relier à son espace intérieur. Tout en conduisant à certaines formes de développement, ces débuts d'élaboration, en phase d'ouverture, conservent un caractère primaire en ce sens qu'ils s'expriment de manière impulsive et non préméditée. Néanmoins, ils amènent le créateur à quitter la passivité pour s'engager dans une activité spontanée qui laisse des traces tangibles pouvant être reprises ultérieurement.

De son côté, le mouvement de distanciation prend la forme d'une estimation intuitive des émergences qui adviennent; il amène le créateur à flairer, parmi un ensemble d'émergences, celles qui semblent plus fécondes, c'est-à-dire celles qui ont le pouvoir de faire passer à l'acte de création. La prédominance des processus primaires au cours de la phase d'ouverture fait de cette forme d'estimation une sorte d'appréciation du *feeling* que provoque en soi une image ou une idée. Il s'agit d'un processus amenant le créateur à se questionner sur le degré de correspondance entre ce qui émerge et son soi véritable. Il essaie de reconnaître les émergences qui collent le plus à lui-même ou qui semblent le mettre en mouvement, le faire avancer, c'est-à-dire les émergences qui, même de façon fugace, lui donnent le sentiment de mieux se saisir et l'incitent à agir.

Cette forme de distanciation met en lumière une aptitude importante, l'aptitude du créateur à pressentir, parmi un ensemble d'idées qui adviennent, celles qui ont des chances d'être plus fécondes. Il se refuse donc à retenir la première idée venue. Ce processus de vérification n'est pas nécessairement facile à vivre; parfois, l'individu ne se sent pas prêt ou disposé à accueillir une émergence qui le harcèle en quelque sorte jusqu'à ce qu'il s'y arrête et la retienne⁹.

Jeu des mouvements en phase d'action productive

L'inspiration continue de jouer de diverses façons durant la phase d'action productive. Elle s'insinue notamment dans la circulation intérieur-extérieur qui a cours alors que l'espace intérieur du créateur entre en dialogue avec l'œuvre en genèse; cette interaction inclut également une forme de dialogue avec les médiums et avec la matière qui permettent de concrétiser l'œuvre. Au début de la phase d'action productive, l'idée qui habite l'individu et qui l'inspire est souvent encore vague, imprécise et nébuleuse. Pour parvenir à son élucidation, il tente de s'en rapprocher, de lui donner une forme matérielle et c'est pourquoi il doit laisser interagir les

représentations qui habitent son espace intérieur avec la représentation extérieure qui les évoque concrètement. On peut parler ici d'une recherche de correspondance dehors-dedans visant en quelque sorte une adéquation entre ce qui se matérialise progressivement à l'extérieur et ce qui habite l'espace intérieur du créateur¹⁰.

Au cours de cette circulation intérieur-extérieur, le créateur demeure conscient et en contrôle. Ce faisant, il manifeste son aptitude à rester en contact avec son espace intérieur tout en exerçant les contrôles qui sont nécessaires pendant la phase d'action productive. Pour traduire cette aptitude, Gendlin (1982) parle plus spécifiquement d'une capacité de *focussing* ou de *centrage*, ou encore, d'une capacité de se centrer (p. 23). Cette aptitude nous semble d'une importance capitale.

Le mouvement d'inspiration se manifeste encore, pendant la seconde phase, dans l'émergence d'idées en cours d'action. Bachelard (1948) laisse entendre que la matière réveille l'esprit. Cette assertion nous semble juste, car le contact avec la matière provoque souvent la venue d'idées chez le créateur. Nous signalons principalement ici deux types d'émergences qui ont cours en phase d'action productive et qui traduisent encore le jeu du mouvement d'inspiration.

Il y a d'abord l'émergence d'aspects nouveaux, mais complémentaires par rapport aux émergences initiales; ces émergences nouvelles semblent graviter autour des premières à la manière de satellites. Parfois, elles adviennent comme une révélation – Vargiu (1977) parle d'illumination –, comme un «eurêka» ou comme un «sésame» grâce auquel l'œuvre ou une de ses parties peut enfin être résolue de façon satisfaisante. Certains créateurs disent alors qu'ils ont un déclic. L'émergence de ces clés de résolution survient généralement au terme d'une période plus difficile au cours de laquelle la personne a dû supporter une certaine tension; pour que de tels déclics se produisent, il semble que le créateur doive accepter de supporter des périodes de tourment. La recherche de Deschamps (1987) portant sur l'expérience du chaos dans la création artistique traite de façon plus détaillée de cet aspect qui met en lumière une aptitude essentielle chez la personne qui crée: l'aptitude à supporter pendant un certain temps le tourment et la tension qui ponctuent certaines périodes du processus créateur.

Mais parfois au cours de la phase d'action productive, un autre type d'émergence advient et laisse transparaître encore le jeu du mouvement d'inspiration. Il s'agit d'émergences ayant trait, cette fois, non au projet en cours, mais à de nouveaux projets de création. Certains créateurs soulignent que ce type spécifique d'émergence survient plus précisément vers la fin de la phase d'action productive et les entraîne en quelque sorte dans un mouvement perpétuel de création, chaque cycle comportant l'amorce du cycle suivant.

Le mouvement d'élaboration, nous l'avons dit, est celui qui caractérise plus spécifiquement la phase d'action productive; il se manifeste dans tous les types de

développement qui ont cours durant cette phase. Nous parlons plus particulièrement du développement interactif des représentations intérieures et de la représentation extérieure car, comme Noy (1979) le précise, au cours du processus créateur, les représentations internes et externes se développent de façon plus interactive que successive. C'est dire que les représentations intérieures qui ont incité le créateur à passer à l'action, continuent de se développer en cours d'action productive concurremment à l'articulation progressive de la représentation externe que constitue l'œuvre.

On assiste ainsi au développement de deux types de représentations intérieures qui constituent les deux facettes de toute représentation intérieure. Il y a, d'une part, développement des représentations expérientielles que Noy (1979) attribue aux processus primaires de la pensée et qu'on peut définir comme des représentations subjectives mettant à contribution les sentiments, les intuitions, les expériences et les émotions du créateur. D'autre part, il y a développement des représentations conceptuelles que Noy (1979) attribue aux processus secondaires de la pensée et qu'on peut définir comme des représentations objectives mettant à contribution les aptitudes rationnelles du créateur au sens cartésien du terme¹¹.

On peut donc voir qu'en plus des aptitudes techniques nécessaires au développement matériel de l'œuvre, d'autres aptitudes sont sollicitées par le mouvement d'élaboration en phase d'action productive. Plus manifestement, on constate l'implication de la capacité d'analyse, de la capacité de faire des choix et de la capacité de prendre des décisions. Mais, précisément au cours de cette phase, une autre aptitude très importante est appelée à jouer un rôle crucial: la capacité de persévérer qui conduit le créateur à accepter de porter son travail le temps nécessaire à son développement optimal; ceci, malgré les périodes de tension et de tourment qu'il traverse, car il sent que cette même tension ne pourra s'atténuer que lorsqu'il aura le sentiment que son travail est arrivé à terme.

De son côté, le mouvement de distanciation se manifeste dans les multiples appréciations et estimations auxquelles le créateur procède au cours de cette seconde phase où il cherche à concrétiser matériellement son idée. Il doit constamment apprécier les chemins qui s'offrent à lui et les moyens à prendre pour résoudre les difficultés ou pour surmonter des obstacles de tous ordres. La distanciation l'incite à prendre du recul, à commencer à considérer comme détachée de lui l'œuvre en formation qu'il continue de porter intérieurement; ceci, pour faciliter les appréciations qui guident ses choix et ses décisions.

La distanciation se manifeste aussi dans la circulation intérieur-extérieur qui joue un rôle important durant cette phase. Cette circulation permet l'estimation du degré de correspondance dehors-dedans, c'est-à-dire l'appréciation du niveau d'adéquation entre ce qui se matérialise progressivement à l'extérieur et ce qui habite l'espace intérieur de la personne en train de créer.

Lors des moments de tension et de tourment dont nous parlions plus haut, il est parfois préférable que le créateur ne se bute pas, mais qu'il quitte plutôt son ouvrage, qu'il s'en éloigne, sachant qu'il porte en lui ce projet qui le «travaille» en quelque sorte. Souvent, c'est au cours de telles périodes d'éloignement qu'une illumination ou un déclic se produit, permettant de résoudre les problèmes rencontrés. C'est pendant que le créateur consent à prêter attention à autre chose que lui viendra peut-être l'idée dont il a besoin pour continuer. Ce n'est qu'après un «lâcher prise», alors que notre attention se porte ailleurs et cesse d'interférer avec le processus, que le champ créateur s'intensifie (Vargiu, 1977, p. 24). La pertinence de ce type d'éloignement traduit une autre influence du mouvement de distanciation au cours de la phase d'action productive.

Enfin, le mouvement de distanciation se manifeste de façon plus radicale dans la décision que prend le créateur au moment où il décide de considérer son œuvre achevée.

Jeu des mouvements en phase de séparation

Au cours de la dernière phase, le contact avec l'œuvre achevée favorise la venue de divers types d'émergences qui laissent transparaître le jeu du mouvement d'inspiration. Nous attirons l'attention sur deux types en particulier.

Premièrement, il y a émergence d'autres idées de projets à mettre en action. La recherche d'une adéquation dehors-dedans toujours plus fine présiderait à la venue d'idées de nouveaux projets à mettre en branle ou de nouvelles voies à explorer. Dans cette perspective, le créateur qui, de l'extérieur, vient de finir son travail, peut ressentir que ce qu'il vient de faire n'est qu'une sorte de préparation à ce qu'il est maintenant prêt et motivé à créer. «[...] car, précise Valéry, une œuvre, du côté de celui qui la fait, n'est qu'un état d'une suite de transformations intérieures. Que de fois voudrait-on commencer ce que l'on vient de regarder comme fini» (1938, p. 1320¹²).

Deuxièmement, au contact de l'œuvre achevée, il survient souvent des révélations étonnantes pour le créateur. D'une part, des significations insoupçonnées émergent. D'autre part, il arrive que l'auteur détecte, dans l'œuvre achevée, des stratégies d'articulation qui sont siennes et auxquelles il n'a pas eu conscience de recourir. En dépit du fait qu'il en est l'auteur, le créateur ne contrôle pas systématiquement la portée symbolique de son travail; cela s'explique principalement par la participation des processus primaires inconscients dans la mise au monde de l'œuvre. Le créateur accueille alors des aspects de son mystère personnel qui s'expriment. Cela lui donne des indices qui lui permettent de se saisir davantage.

Le mouvement d'élaboration en phase de séparation se traduirait principalement par la réflexion que fait le créateur sur le sens de son œuvre et de son cheminement. Il élabore des significations en pensant au sens de sa démarche. «Pourquoi je fais cela?» se demande-t-il intérieurement, de façon consciente ou mi-consciente.

Le mouvement de distanciation, nous l'avons dit, est celui qui caractérise plus particulièrement la phase de séparation. Ce mouvement se manifeste dans le recul que prend l'auteur pour mieux apprécier son œuvre. Le créateur procède en quelque sorte à l'estimation du niveau de correspondance entre les images de son monde intérieur et l'objet extérieur auquel il a donné naissance et dont il est en train de se séparer.

Une première forme d'appréciation est plus intuitive. L'auteur se met à l'écoute de l'effet produit sur lui par son œuvre. Parfois, en dépit d'imperfections évidentes, le créateur a le sentiment que son œuvre a une valeur importante pour lui; il sent en quelque sorte, sans nécessairement pouvoir dire pourquoi, que, malgré une conception discutable ou une exécution quelque peu maladroite, son œuvre le rejoint en profondeur. Il procède ainsi à une forme d'évaluation subjective de son produit.

Une seconde forme d'appréciation serait plus analytique et se traduirait par un questionnement sur la valeur esthétique de l'œuvre. Pour cela, le créateur se donne des points de repère plus objectifs, c'est-à-dire des points de repères connus et adoptés non seulement par lui-même, mais aussi par d'autres personnes, par une collectivité. Cela ne veut pas dire que les critères retenus pour ce type d'appréciation soient nécessairement observables ou mesurables. Dans ce type d'estimation, les critères sont souvent d'ordre qualitatif et le jugement d'expert du créateur est sollicité. Il est fréquent que, pour ce type d'appréciation, le créateur demande l'aide de proches de manière à procéder à une forme de triangulation permettant de comparer son estimation personnelle à celle des autres. Ce type de confrontation donne parfois lieu à des dénouements heureux, mais aussi à des déchirements quand les analyses ne concordent pas. De façon complémentaire, c'est à un type d'appréciation semblable qu'on assiste lorsqu'un écrivain soumet un manuscrit à un éditeur, lorsqu'un peintre ou un sculpteur présente son dossier de production au directeur d'une galerie ou d'un musée dans l'espoir d'y tenir une exposition. Au cours de ce type d'appréciation qu'on peut qualifier de rationnelle, le créateur ne doit pas perdre de vue les intentions qui l'animent, car c'est en fonction de ces mêmes intentions qu'il chemine. Ainsi, ce type d'appréciation fait appel au centre interne d'évaluation (Rogers, 1961) du créateur qui demeure, en tout état de cause, le mieux placé pour juger de la valeur de son travail, compte tenu des motivations qui le poussent à créer.

Une dernière manifestation du mouvement de distanciation en phase de séparation transparaît quand le créateur accepte de reconnaître son œuvre comme autonome et que, dorénavant, il la laisse d'elle-même jouer son rôle. En s'en éloignant, il en vient à la considérer comme une trace qu'il laisse dans le monde à un moment donné de sa vie. Il laisse ainsi ses œuvres comme des pierres qui marquent son chemin. Des pierres qui montrent d'où il vient, où il est et où il s'en va.

Conclusion

En travaillant à l'articulation d'une représentation de la dynamique de création, nous cherchons à comprendre et à représenter de plus en plus finement cette dynamique telle que la vivent les personnes qui s'engagent dans un processus créateur et notamment dans un processus de création artistique. Une telle représentation nous semble être un point d'alignement important pour l'aménagement de conditions qui favorisent le développement des potentialités créatrices en contexte éducatif.

Nous voulons mettre les maîtres d'art en contact avec cette représentation et avec d'autres représentations générales du processus créateur pour les guider dans les actions et les décisions qu'ils ont à prendre lorsqu'ils planifient leur enseignement et interagissent avec leurs élèves en classe. Pour que cette représentation soit plus opérationnelle, il nous est apparu important de mettre en relief des aptitudes à développer chez les élèves ou chez les étudiants qu'on invite à créer.

Par ailleurs, le travail de spécification des aptitudes observées chez les créateurs n'est pas terminé; il se poursuit toujours en interaction avec des praticiens-chercheurs¹³. Néanmoins, le degré d'avancement de nos travaux nous a incités à signaler ici, de façon non exhaustive toutefois, les principales aptitudes que nous remarquons chez les individus créateurs et que, par conséquent, nous cherchons à développer chez les élèves dans le cadre des cours d'art. Le tableau 1 fait la synthèse de l'interpénétration des phases et des mouvements du processus créateur. Il attire également l'attention sur des aptitudes plus directement liées à des points de rencontre phases-mouvements.

Étant donné que les programmes de formation des maîtres d'art comportent une part importante de création en atelier, on pourrait être porté à croire que les futurs enseignants y développent déjà une représentation articulée de la dynamique de création. Cela ne semble pas nécessairement le cas. La pratique de la création en atelier représente certes un des points majeurs des programmes de préparation à l'enseignement des arts, mais les travaux que nous menons avec des praticiens de l'éducation artistique, de même que nos expériences d'enseignement des arts et de la didactique des arts, nous portent à croire que les ateliers de création permettent le développement d'une représentation plus expérientielle que conceptuelle de la dynamique de création. Cela s'explique, en grande partie, par la tendance naturelle à créer qu'on observe chez plusieurs maîtres d'art.

Les personnes qui s'orientent vers l'apprentissage d'un art et son enseignement manifestent une attirance envers la discipline de leur choix; ces personnes montrent généralement une prédisposition ou une certaine propension à créer. Parce qu'elles s'adonnent à la création artistique de façon naturelle, ces personnes ne sont pas toujours conscientes de plusieurs aspects qui ont trait à la «mécanique» de ce processus complexe.

Tableau 1

Mise en interaction des phases du processus avec les mouvements qui le dynamisent et signalement de quelques aptitudes observées

Phase d'ouverture <i>Aptitudes sollicitées</i> <i>Aptitude à accueillir et à vivre l'émergence.</i> <i>Aptitude à garder des traces des émergences et à les développer spontanément.</i> <i>Aptitude à apprécier de manière intuitive les émergences.</i>	Mouvements Inspiration – Des idées, des images, des sensations, des sentiments ou des impressions émergent et prennent progressivement forme dans l'esprit du créateur. Élaboration – Le créateur explore et développe spontanément les émergences. Distanciation – Le créateur apprécie intuitivement les émergences. Il flaire parmi les idées qui émergent celles qui sont de nature à faire passer d'une simple tentation à une authentique intention de projet.
Phase d'action productive <i>Aptitude à se centrer en cours d'action.</i> <i>Aptitude à développer et à articuler conceptuellement et matériellement l'œuvre.</i> <i>Aptitude à supporter une certaine tension, un certain tourment.</i> <i>Aptitude à lâcher prise.</i>	Inspiration – Les images qui habitent l'espace intérieur du créateur continuent de se développer et dialoguent avec l'œuvre extérieure en genèse. – Le mouvement d'inspiration peut prendre la forme d'un déclic, d'une sorte d'illumination permettant la résolution d'un problème. – D'autres idées de projets éventuels émergent dans l'esprit du créateur. Élaboration – Le créateur procède au développement de l'œuvre, à son articulation conceptuelle et matérielle. – Malgré la tension, le créateur persiste; il porte son projet le temps nécessaire à son développement. Distanciation – Le créateur prend des décisions de toutes sortes; pour ce faire, il prend un certain recul pour procéder aux choix qu'il doit faire. – Au besoin, le créateur suspend son travail, s'en éloigne (incubation), favorisant l'émergence de solutions inédites pendant que son attention se porte ailleurs (illumination). – Le créateur prend du recul et juge du niveau d'achèvement de son œuvre.
Phase de séparation <i>Aptitude à accueillir ce qui émerge en considérant à distance l'œuvre achevée.</i> <i>Aptitude à réfléchir sur le sens de son œuvre et de sa démarche.</i> <i>Aptitude à évaluer de manière sensible.</i> <i>Aptitude à évaluer de manière rationnelle.</i> <i>Aptitude à délaisser le travail fini pour se projeter dans d'autres réalisations.</i>	Inspiration – Au contact de l'œuvre achevée, d'autres idées de projet émergent dans l'esprit du créateur. – Au contact de l'œuvre, des significations cachées se révèlent; le créateur accueille des aspects de son mystère personnel qui s'expriment. Élaboration – Le créateur médite sur le sens de son œuvre et de son cheminement. Distanciation – Le créateur procède à l'appréciation du niveau de correspondance ou d'adéquation entre les émergences inspiratrices et l'objet qu'il a généré. – Le créateur procède à l'appréciation esthétique de son œuvre en tenant compte des intentions qui ont motivé sa création. – Le créateur s'éloigne de son œuvre devenue autonome et accepte de s'en éloigner pour se projeter dans d'autres projets de création.

Les plans de formation des maîtres d'art ont avantage à développer chez ces futurs enseignants une capacité de saisie de leur propre dynamique de création en leur proposant des modes de pratique réflexive. Concrètement, cela peut se traduire par l'incitation, durant une partie de la formation artistique, à tenir un journal de bord dans lequel le futur enseignant consigne des données sur sa propre dynamique de création. À titre d'exemple, nous pouvons inciter les étudiants non seulement à garder des traces de leurs émergences (phase d'ouverture), mais aussi à consigner des données sur les facteurs susceptibles de provoquer leur venue. Ils établissent ainsi un répertoire personnel d'objets, de lieux et de situations favorables à l'émergence. Il nous apparaît également fructueux d'inciter ces mêmes étudiants à discuter avec leurs pairs des données qu'ils cueillent sur leur dynamique individuelle de création. Ces échanges leur permettent de réaliser que les expériences individuelles, tout en demeurant uniques, croisent des carrefours plus généraux dont les théories sur la création cherchent à rendre compte. Les pratiques de ce type permettent de «réfléchir» en savoir conscientisé le savoir expérientiel développé dans la pratique d'un langage artistique.

Par ailleurs, il nous semble que la formation psychopédagogique des futurs enseignants en art doit favoriser l'examen de représentations générales de la dynamique de création. Si l'étude des théories de l'apprentissage s'avère pertinente en formation des maîtres d'art, elle doit pour le moins inclure l'étude du processus conduisant à la connaissance en art, c'est-à-dire l'étude du processus créateur.

En s'appropriant des représentations générales du processus créateur, les maîtres d'art enrichissent conceptuellement leur représentation expérientielle du même processus. Ils arrivent alors plus facilement à traduire verbalement leur expérience créatrice et à mieux saisir leur dynamique personnelle de création; ils parviennent aussi à mieux reconnaître les aptitudes personnelles dont ils tirent parti à chacune des étapes du processus créateur. En prenant davantage conscience des aptitudes qui leur profitent, souvent, sans même qu'ils ne s'en rendent vraiment compte, les maîtres d'art peuvent accompagner de façon plus soutenue les élèves qu'ils invitent à entrer dans une dynamique de création et qui, eux, n'ont pas nécessairement une propension naturelle à créer.

NOTES

1. Cette recherche actuellement en cours (1996-2000) est subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Titre du projet: «Élaboration d'un modèle stratégique pour l'enseignement des arts plastiques». Dans le cadre de ce projet, nous travaillons plus précisément sur le problème de l'arrimage de la théorie avec la pratique en enseignement des arts plastiques. La représentation de la dynamique de création proposée ici constitue un des axes théoriques que nous cherchons à arrimer à la pratique de l'éducation plastique, notamment par le biais de la formation des maîtres d'art.
2. Certaines théories parlent de processus de création (Csikszentmihalyi, 1996; Kris, 1952, Noy, 1979) ou de processus créateur (Anzieu, 1981; Ghiselin, 1952). Nous parlons ici de la création comme d'une dynamique, dans le sens systémique du terme, pour accentuer le caractère interactif des mouvements qui animent ce type de démarche.

3. Une première version de cette représentation de la dynamique de création a été présentée dans la thèse d'un des auteurs du présent article (Gosselin, 1991) et publiée (Gosselin, 1993). L'articulation initiale a depuis été ajustée et affinée au cours de trois démarches de recherche ultérieures. Elle a d'abord servi de repère théorique dans une première démarche de recherche action impliquant quinze praticiens spécialistes de l'enseignement des arts plastiques; cette démarche de recherche avait pour objectif le développement de modes de pratiques découlant du modèle théorique de référence. Une deuxième démarche de recherche à caractère phénoménologique a tiré parti de la réinsertion du même chercheur dans un contexte de création plastique. Pendant huit mois, il a tenu systématiquement des journaux de bord sur sa dynamique personnelle de création. Enfin, une troisième démarche de recherche a consisté en des entrevues avec trois praticiens de la création plastique.
4. Nous faisons référence à l'édition posthume des œuvres et des cahiers de l'auteur. Tout au long de sa vie de poète et d'écrivain, Paul Valéry (1871-1945) n'a cessé d'analyser le phénomène de la création. S'interrogeant sur l'expérience de créateurs qui l'ont touché et sur sa propre expérience de la création en littérature, il a poursuivi pendant plus de cinquante ans ses observations sur le fonctionnement créateur de l'esprit humain et sur le processus par lequel s'accomplit le «cycle» de la création, de la conception d'une œuvre jusqu'à son achèvement. Ce travail de toute une vie se trouve disséminé à travers les œuvres et les cahiers de Valéry. Les recherches de Gingras (1979, 1985, 1986a, 1986b, 1993) ont mis en valeur divers aspects de la réflexion de Valéry sur la création. Une vaste étude sur les rapports de Valéry à la création est en cours de rédaction. Ces travaux systématisent la pensée de Valéry sur le phénomène de la création afin de la rendre davantage accessible et intelligible.
5. Wallas (1926) identifie quatre étapes: préparation, incubation, illumination et vérification. Csikszentmihalyi (1996) reprend à sa façon les trois premières phases pour parler ensuite de deux autres phases: évaluation et élaboration.
6. Ce caractère récursif ressort des entrevues que Csikszentmihalyi et ses collaborateurs ont menées auprès de quatre-vingt-onze individus particulièrement créatifs dans leur domaine (arts, sciences, monde des affaires, etc.).
7. La pagination renvoie à l'édition de 1957 des *Oeuvres* (Tome I) de Paul Valéry chez Gallimard.
8. L'idée d'ouverture à l'expérience introduite par Rogers (1961) comme condition interne de la créativité revient également dans les témoignages recueillis par Csikszentmihalyi (1996, p. 84-87). L'ouvrage de Shekerjian (1990) consacre un chapitre à cette question (p. 32-43).
9. Voir, à ce sujet, le *Chant de l'idée-maîtresse*, poème où Valéry personnifie une idée créatrice sans auteur qui supplie le poète de s'occuper d'elle. Malgré toutes ses faiblesses et difficultés, explique-t-elle, il est sa seule chance de sortir du possible pour exister dans la réalité extérieure. (*Mélange, Oeuvres*, I, 357-359)
10. Le lecteur intéressé par cette question de recherche de correspondance dehors-dedans peut consulter à ce sujet l'ouvrage de Déry (1984).
11. Le cadre du présent article ne permet pas de traiter plus longuement de ces questions. Pour plus de détails sur les représentations expérientielles et conceptuelles de même que sur le rôle qu'elles jouent dans une dynamique de création, se référer à Gosselin (1993).
12. La pagination renvoie à l'édition de 1960 des *Oeuvres* (Tome II) de Paul Valéry chez Gallimard.
13. Les travaux en cours nous amènent à continuer d'interagir avec des praticiens de la création plastique de même qu'avec des praticiens de l'éducation plastique. Un article traitant de façon plus détaillée de certaines aptitudes et des modes de pratique permettant leur développement est en préparation.

Abstract – This article describes a frame of reference for training future art teachers and for professional development of art educators which is based on a dynamic representation of the creative process. The authors describe this process as composed of three successive phases (opening, production, separation) and have dynamic relationships through three series of interactive and recurrent movements (inspiration, elaboration, reflecting from a distance). The authors note specific abilities observed in creative individuals at various phases of the process and encourage art educators to develop these same aptitudes in their students.

Resumen – Este artículo propone una representación de la dinámica de creación que puede servir de marco de referencia tanto para la formación de maestros de arte como para el perfeccionamiento de quienes practican la educación artística. Los autores describen un proceso que incluye tres fases sucesivas (apertura, acción productiva, separación) con una dinámica basada en el juego de tres movimientos interactivos y recurrentes (inspiración, elaboración, distanciamiento). Se pone en relieve las aptitudes específicas de las personas creativas en diversos momentos del proceso, y se incita a los maestros de arte a desarrollar dichas aptitudes en sus alumnos.

Zusammenfassung – Der vorliegende Artikel schlägt eine Repräsentation der Dynamik des Schaffens vor, die für die Kunstlehrausbildung sowie für die Fortbildung der Praktiker der Kunsterziehung als Bezugsrahmen dienen kann. Die Verfasser beschreiben einen Vorgang, der aus drei aufeinanderfolgenden Phasen besteht (Aufsein, schaffendes Handeln, Trennung), die ihrerseits durch Wechselspiel und Wiederholung von drei Bewegungen (Inspiration, Elaboration, Zurücktreten) dynamisiert werden. Sie heben besondere Fähigkeiten hervor, die sie bei schaffenden Künstlern bemerkt haben und regen die Kunstlehrer dazu an, solche Fähigkeiten bei ihren Schülern zu fördern.

RÉFÉRENCES

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard.
- Arieti, S. (1976). *Creativity: The magic synthesis*. New York, NY: Basic Books.
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: J. Corti.
- Clark, C. M. et Peterson, P. L. (1985). *Teachers' thought processes. Handbook of research on teaching* (3^e éd.). New York, NY: Macmillan.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York, NY: Harper Collins.
- Déry, S. (1984). *Symbolization and creativity*. Madison, CT: International Universities, Press.
- Deschamps, C. (1987). *L'expérience du chaos dans l'acte de création artistique. Étude phénoménologique d'un moment du processus créateur*. Thèse de doctorat, Université Laval, Québec.
- Ghiselin, B. (1952). *The creative process*. Toronto: New American Library.
- Gingras, J.M. (1979). Note sur l'art de s'inventer comme professeur. *Prospectives*, 4, 193-204.
- Gingras, J.M. (1985). *Paul Valéry et l'activité créatrice*. «Imaginaire et créativité», textes et documents présentés au Congrès 1983 de l'Association québécoise des professeurs de français (AQPF), s.d., 139-148.
- Gingras, J.M. (1986a). Regards d'un créateur sur l'éducation: Paul Valéry. *Bulletin des études valéryennes*, 41, 21-36.
- Gingras, J.M. (1986b). Faire inventer est le secret de l'enseignement non bête. In R. Proulx et J.M. Gingras (dir.), *Création de devis éducatifs* (3^e éd., p. 109-127). Saint-Hubert: Institut de recherche sur le profil d'apprentissage (IRPA).

- Gingras, J.M. (1993). Valéry et la création: l'impossible défi. In S. Villani et P. Valéry (dir.), *Vers anciens et poétique des cahiers* (p. 187-215). Woodbridge, Ontario: Albion Press.
- Gosselin, P. (1991). *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- Gosselin, P. (1993). *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire*. Montréal: Les publications de la Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal.
- Kris, E. (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. Londres: George Allen and Unwin.
- Milner, M. (1957). *On not being able to paint*. New York, NY: International Universities Press.
- Noy, P. (1979). The psychoanalytic theory of cognitive development. *Psychoanalytic Study of the Child*, 34, 169-216.
- Rogers, C. R. (1961). *On becoming a person*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Shekerjian, D. G. (1990). *Uncommon genius*. New York, NY: Pinguin Books.
- Valéry, P. (1938). *Autour de Corot*. Pièces sur l'art. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1941). *Souvenir. Mélange*. Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1957). *Œuvres* (tome I). Paris: Gallimard.
- Valéry, P. (1957-1961). *Cahiers*. Paris: Centre national de recherche scientifique (édition en fac-similé des cahiers que l'auteur a écrits de 1894 à 1945; l'édition compte XXIX tomes).
- Valéry, P. (1960). *Œuvres* (tome II). Paris: Gallimard.
- Vargiu, J. (1977). Creativity. *Synthesis*, 3-4, 17-53.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. New York, NY: Harcourt-Brace.
- Wittrock, M. C. (1985). *Handbook of research on teaching* (3^e éd.). New York, NY: Macmillan.