

Jean-françois Doucet

Approche méthod (olog) ique du talent.

Parkveien 13  
0350 Oslo

A papa  
A J J Bimbenet  
A J M Clement  
A tous ceux qui m'ont  
encouragé.

### Avertissement au lecteur.

Ce livre, comme tout discours sur la créativité, est coincé entre les pinces d'un vieux paradoxe : il veut dire l'indicible. En deça de cet impossible, il est une cage dont les grandes lignes seraient les barreaux.

Le lecteur peut s'y enfermer. Il s'y sentira libre comme en prison. Il pourra alors mettre à profit ce séjour pour laisser chanter l'oiseau qui dort en lui. Une fois la cage et les barreaux enlevés, toute rigidité lui sortira de l'esprit. Il lui sera offert un instant de liberté de pensée.

Quittant cette cage, il trouvera ensuite d'autres instants de liberté. De ces envols répétés adviendra la fécondité de mille chants. Ce sont, en définitive, les produits de la créativité. Ils ne se disent pas, eux, ils se chantent. Et la mélodie, dans ce livre, n'est pas notée.

## Avant-propos.

A lire le récit des inventions, découvertes et créations, je n'ai pu éviter de me demander comment inventeurs, savants et artistes ont pu réaliser de telles oeuvres avec, bien souvent, les seules ressources de leur talent. Une sourde envie de scruter leurs secrets est sans doute à l'origine de mes interrogations. J'ai cédé à la tentation de percer le mystère de la créativité, comme les catholiques lisent la vie des saints pour en imiter les vertus.

Cette réflexion était d'autant plus importante que cette propriété m'apparaissait pour une large part responsable de la survie du genre humain. Faute de cette souplesse d'adaptation, en effet, d'autres espèces animales ont purement et simplement disparu. On peut s'étonner, dans ces conditions, que la créativité n'ait pas attiré plus d'attention. Des connaissances à son sujet seraient cependant bien utiles pour l'encourager voire la développer.

Responsable d'un service d'information scientifique, j'ai eu l'occasion d'être confronté aux problèmes quotidiens liés à la créativité scientifique. Comme le souligne Paul Scheurer<sup>1</sup>, les laboratoires de recherche sont, en fait, de véritables usines de production des connaissances. Le travail s'y résume à vérifier des résultats parfaitement établis. Dans de telles conditions, les idées fécondes, malheureusement, sont rares. Elles seraient sans doute plus nombreuses si une méthode systématisait leur éclosion.

Si tel était le cas, chaque savant pourrait « mettre son grain de sel » sur le produit de sa recherche. Loin de simplement gérer un savoir, l'organisation favoriserait un engagement profond de ses chercheurs. Les institutions ne seraient plus un encouragement à se cantonner à la routine. Bouillonnante d'initiatives novatrices, l'organisation « n'étoufferait plus dans l'oeuf » l'audace intellectuelle avant même l'éclosion des idées. Elle cesserait de réduire les idées en miettes comme le travail l'est depuis longtemps.

Pour remédier, tout au moins pour moi, à cet état de fait, j'ai, dans une première étape, cherché s'il existait des méthodes de travail applicables au développement du talent. Par hasard, je suis tombé sur une approche méthodologique de A Kaufmann<sup>2</sup>, l'Inventique qui allait être le point de départ de réflexions sur plus de 20 années.

En fait, mes recherches quasi-clandestines d'une méthode cachait un sentiment profond d'être exclu de la « vraie science ». Il me faudra sortir de l'institution de recherche, pour m'apercevoir combien elle ne réalisait que très approximativement les conditions optimales d'éclosions d'idées nouvelles.

Une mise à l'écart de l'appareil de production de connaissances signifiait la possibilité non seulement de pratiquer la créativité mais également de la théoriser. Ainsi, la lecture de biographies de « vrais créateurs » comme Marie Curie<sup>3</sup> ou d'inventeurs comme Léonard de Vinci<sup>4</sup> ou encore d'artistes comme Van Gogh<sup>1</sup> me rapprochait de ceux dont l'institution de recherche m'avait soigneusement éloigné.

---

<sup>1</sup> Paul Scheurer, Révolutions de la Science et Permanence du Réel, P.U.F., Paris, 1979.

<sup>2</sup> A Kaufman, M Fustier, A Drevet, L'inventique, nouvelles méthodes de créativité, E.M.E. Paris, 1971.

<sup>3</sup> Robert Reid, Marie Curie, derrière la légende, Seuil, Paris, 1979.

<sup>4</sup> Jean Mathé, Les inventions de Leonard de Vinci, Minerva, Genève, 1980

C'est ensuite dans les oeuvres américaines de Gordon et de Taylor que je trouvais une théorisation possible de cette propriété de l'esprit humain. Ces méthodes d'outre-atlantique m'apparaissaient avant tout être une systématisation qui ne tenaient pas assez compte de travaux européens bien antérieurs. En quelque sorte, les méthodologues américains de la créativité divulgaient ce qui se transmettait depuis longtemps en France de maître à élève<sup>2</sup>.

La formation de l'élite, en effet, mettait l'accent sur les méthodes de travail pour obtenir l'élégance ou la simplicité à l'aide d'idées mais gardait bien jalousement « ses grands secrets ». Dans quelques cas, seulement, comme par exemple Henri Poincaré<sup>3</sup>, les « grands chercheurs » s'appliquaient à rendre publique leur méthode de travail.

Quoiqu'il en soit, ces méthodes, à cotés des oeuvres elles-mêmes jettent un pont entre la vie quotidienne des auteurs et les résultats à plus long terme de leurs travaux. Elles méritent, de ce fait, une étude systématique. Elles inscrivent ainsi un produit de l'esprit dans un tissu de faits et d'objets propres à justifier les manifestations les plus tangibles de l'acte créateur: intuition, éclair de génie - Eurêka - révélation soudaine.

Ces réflexions méthodologiques sur la création allaient servir de référence à des recherches ultérieures sur la créativité. Grâce à elles, la création cessait d'être un phénomène romantique laissé au hasard des caprices de l'inspiration pour devenir objet d'étude et recherche.

Le temps était donc venu de rassembler cette somme de connaissances et de la mettre à la disposition du plus grand nombre. Plus généralement, un précis de créativité viendrait fait le point d'un domaine en constante expansion dont les oeuvres de Kuhn, D Anzieu, de Feynman ou de Moles ne sont que les signes précurseurs.

---

<sup>1</sup> Van Gogh, Lettres à son frère Théo, Grasset, Paris, 1937.

<sup>2</sup> C'est mon grand père paternel, ancien élève de l'Ecole Polytechnique qui m'a initié à ce monde des « vrais scientifiques ». Il m'a fait entrevoir que la science officielle, normative, suffisante, usurpait bien souvent un monopole du savoir. Lui, pourtant d'esprit si rationnel, n'hésitait pas à réserver à l'irrationalité la place qu'elle mérite dans la génération d'idées.

<sup>3</sup> Henri Poincaré, La Science et l'Hypothèse, Flammarion, Paris, 1968.

## TABLE DES MATIERES.

<b>1. UN CHAMP DES POSSIBLES POUR L'ÉTUDE DE LA CRÉATIVITÉ.</b>	<b>8</b>
1.1 Définitions de la créativité.	8
<b>2. EMERGENCE DU SENS.</b>	<b>10</b>
2.1 Une anomalie gênante.	10
2.2 Une confirmation rassurante.	11
2.2.1 La notion de désir.	11
2.2.2 Les processus primaires.	15
2.2.3 Les processus secondaires.	16
2.2.4 Du sensible à l'intelligible.	16
2.2.5 De la connaissance à la reconnaissance.	17
2.3 FLUCTUATION DU SENS.	20
2.3.1 L'axe paradigmatique.	20
2.3.2 L'axe syntagmatique.	22
2.3.3 L'axe imaginaire.	25
2.3.4 L'art à nouvelle école.	27
2.4 MUTATION DU SENS.	29
2.4.1 D'une vérité à l'autre.	29
<b>3. ESQUISSE D'UNE THEORIE DU SUJET CREATEUR.</b>	<b>36</b>
3.1 PRELIMINAIRES.	36
3.1.1 La créativité peut-elle être objet d'étude scientifique ?	36
3.1.2 La distinction observateur / observé et l'objectivité d'une étude scientifique de la créativité.	36
3.1.3 La psychanalyse détournée de ses buts : Γνωθι σεαυτον et/ou catharsis.	38
3.2 ASPECTS DU SUJET CREATEUR.	39
3.2.1 Aspects psychanalytiques.	39
3.2.2 Aspects psychologiques	47
3.2.3 Les états de conscience du sujet créateur.	50
3.3 LES FORCES DE LA CREATION.	55
3.3.1 Eros et Thanatos.	55
3.3.2 Créativité et vie mystique : les 4 libidos.	55
<b>4. LA SITUATION CRÉATIVE.</b>	<b>56</b>
4.1 Figuration de la situation créative.	56
4.2 Quelques concepts ...	57
4.2.1 Le désir de l'auteur et son adresse.	57
4.2.2 L'objet et sa représentation : signifié et signifiant.	57
4.2.3 Les trois ordres lacaniens: Réel, Symbolique et Imaginaire.	58
4.3 Représentation de la situation créative.	59
4.3.1 Niveau des signifiants.	59

4.3.2 Niveau des signifiés	62
4.3.3 Niveau des signifiants.	64
<b>4.4 Facteurs déterminants de la situation créative.</b>	<b>66</b>
4.4.1 Le temps dans le processus créatif.	66
4.4.2 Le hasard dans le processus créatif: la découverte de la peniciline.	66
4.4.3 Les contraintes et les pressions : avant le duel de Galois.	67
4.4.4 Le confident du créateur.	67
4.4.5 Pouvoir et créativité.	67
4.4.6 Le groupe de référence.	68
<b>5. CONCLUSION: LE PROGRÈS EST UN BOUILLONNEMENT D'INNOVATIONS.</b>	<b>68</b>
5.1 Notion linéaire du progrès.	68
5.2 Innovation par à-coup et ricochets.	68

# 1. Un champ des possibles pour l'étude de la créativité.

## 1.1 Définitions de la créativité.

Inventions technologiques, représentation artistiques et théories scientifiques interagissent pour provoquer au cours du temps des modifications du milieu. Quelque soit le domaine considéré, son étude, comme le souligne J.W. Getzels<sup>1</sup> se situe alors entre celle du produit apparent, du procédé sous-jacent et de l'expérience subjective de la création.

Lorsque les conditions favorables sont réunies, la créativité est donc considérée comme la cause d'un certain type de processus et de produits dont le caractère nouveau est le plus petit dénominateur commun.

La difficulté à se mettre d'accord sur le sens du terme « créativité » ( comme sur le sens à donner au mot « intelligence » ) ne date pas d'hier. Déjà I.A. Taylor, en 1959, recensait déjà plus de 100 définitions réparties sur 5 niveaux :

- 1.-La créativité expressive, manifestation pure et simple de la personne.
- 2.-La créativité productive mettant en oeuvre talents et aptitudes.
- 3.-La créativité inventive percevant des relations nouvelles entre éléments déjà connus et leur utilisation originale.
- 4.-La créativité innovante modifiant l'environnement et participant au progrès.
- 5.-La créativité émergente émettant des concepts fondamentaux entièrement nouveaux.

En première approximation, on supposera que la créativité est la même pour des activités telles que la recherche scientifique, l'expression artistique ou l'innovation technologique. Cette hypothèse définit alors un champ des possibles consigné dans le tableau suivant :

	Découverte.	Invention.	Oeuvre d'art.
Histoire.			
Psychologie.			
Philosophie.			

Fig.- 1.- Un champ des possibles pour l'étude de la créativité.

---

<sup>1</sup> J.W. Getzels, Creativity and Issues in: Perspectives in Creativity, Aldine Publishing Company, 1975, Chicago. p 327.



Qui pour lui, et traditionnellement mais de manière plus explicite, sera ce corps-sexe de la mère-nature avec laquelle il s'agit bien de rivaliser de puissance, de productivité, en la recouvrant du pla(t) fond de l'idéal.

Luce Irigaray<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Luce Irigaray

Pour ma part, j'ai toujours été fasciné par cette mission du langage, d'unifier en un sens nouveau et suggestif des phénomènes apparemment sans rapport.

Roman Jakobsen<sup>1</sup>

## 2. EMERGENCE DU SENS.

### 2.1 *Une anomalie gênante.*

Au début du XVIème siècle, le calendrier julien accusait environ onze jours de décalage perceptible<sup>2</sup> par l'observation des révolutions lunaires. De ce fait, fixer la date de célébration de Pâques par rapport aux lunaisons était tâche ardue. Pour s'en acquitter, l'Eglise adjoignait au calendrier julien l'ancien calendrier hébreu. Cet aménagement conservait la représentation antique de l'Univers héritée d'Aristote améliorée par les épicycles de Ptolémée. Les observations cependant obligeaient l'Eglise, attachée à une interprétation biblique du monde, à une réforme.

En 1514, le pape fit appel à un mathématicien, chanoine au chapitre de Frauenburg, Nicolas Copernic. Réviser le calendrier julien lui était impossible tant que la précision des positions respectives du Soleil et de la Lune ne serait pas meilleure. Après quelques observations, Copernic écrivit un manuscrit intitulé ' Commentariolus ' énonçant que la terre, loin d'être le centre de l'Univers tournait, en fait, autour du Soleil.

Prudent, Copernic ne laissa publier ses thèses qu'après sa mort en 1543 sous le titre ' De Revolutionibus orbium coelestium '. Bien que ces thèses aient heurté de front les interprétations religieuses de l'époque, l'Eglise catholique considéra l'oeuvre de Copernic comme un moyen commode de situer étoiles et planètes dans le ciel. De cette façon, la

---

<sup>1</sup> Roman Jakobsen, Une vie dans le langage, Editions de Minuit, Paris, 1984, p 65.

<sup>2</sup> James Burke, Ce jour-là l'Univers changea. Les grandes découvertes qui ont révolutionné l'Occident. Albin Michel, Paris, 1987. p 135.

détermination des dates de fêtes religieuses devenait plus précise sans que la thèse de l'Héliocentrisme soit considérée comme une réalité.

Cette situation dans l'histoire, en fait, n'est pas unique qui juxtapose deux ou plusieurs représentations du monde. L'une, dominante, à une époque donnée, engendre des anomalies appelant un questionnement auquel d'autres explications répondront par la suite. Le degré de contradiction entre les deux explications, décide du caractère du changement: développement, évolution, révolution sont autant de nuances des modifications apportées. Un seul but apparaît cependant, de permettre à une thèse exprimée d'être crédible par le plus grand nombre. Ainsi, dans le cas présent, ces anomalies vont appeler une remise en cause complète des images admises à l'époque sur la réalité.

## 2.2 **Une confirmation rassurante.**

Les deux thèses coexisteront pendant des décennies. Il faudra la mise au point en 1609 de la lunette<sup>1</sup> astronomique pour que les phases de Venus, les taches solaires ou les reliefs de la lune soient mieux connus. La démarche de Galilée est ici réduite à un désir de savoir, trace de sa curiosité. Dans la mesure où la langue commune use et abuse de la notion de désir, en préciser la définition devient nécessaire.

### 2.2.1 La notion de désir.

A un enfant conçu comme un appareil réflexe ne réagissant physiquement qu'à des stimuli, Freud<sup>2</sup> adjoint une série de besoins internes.

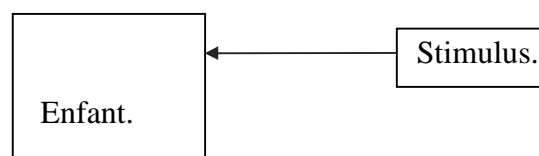
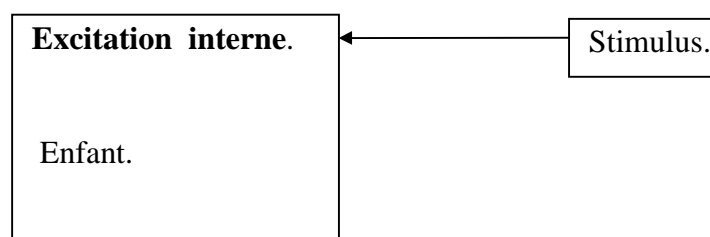


Fig.- 2 .Enfant et stimulus.

C'est eux qui sont à l'origine de l'excitation interne qui, à son tour, provoque cris et agitation chez l'enfant.



<sup>1</sup> L'utilisation de la lentille entre sujet et objet a eu autant d'importance pour la perception de l'espace que, de nos jours, l'utilisation du laser pour la production d'images holographiques.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, L'interprétation des rêves, P.U.F. , Paris, p 481.

Fig.- 3. Un stimulus provoque une excitation interne.

L'expérience de la satisfaction met fin à l'excitation interne, laissant place à une image mnésique 1 associée à la trace mémorielle 2 de l'excitation du besoin stimulus.

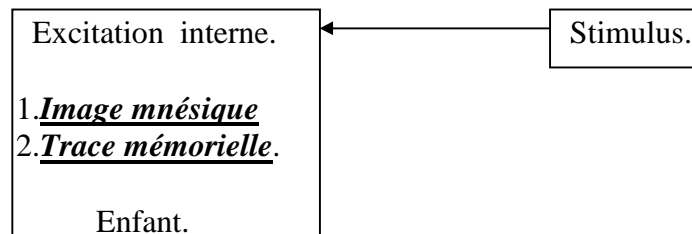


Fig.- 4. Image mnésique et trace mémorielle.

Lorsque le besoin se représentera, l'appareil psychique fera apparaître de nouveau de la satisfaction du besoin. Reconstituant la situation de la première satisfaction, cette image mnésique appellera la trace mémorielle du stimulus dans un mouvement psychique nommé **désir**.

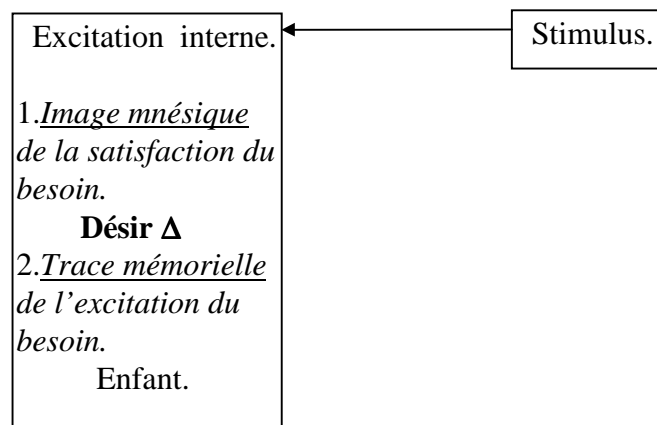


Fig.- 5. Désir entre image mnésique et trace mémorielle.

Dans le cas où représentation interne et réalité extérieure coïncident, un désir ne peut s'insérer entre image mnésique de la satisfaction du besoin et la trace mémorielle de l'excitation. L'appareil psychique se leurre alors sous forme de mirage ou d'hallucination. Dans la plupart des cas, cependant, l'appareil psychique, même si le besoin n'est pas satisfait,

sait distinguer représentation interne de la satisfaction du besoin et réalité externe non satisfaisante.

L'expression de cette distinction est à l'origine de la créativité.

### 2.2.1.1 Le désir est une métonymie.

L'enfant <sup>1</sup>réagit à l'absence ou à la présence de 'ce qui arrive ' en nommant ce qui lui manque. Lorsqu'il commence à jouer au jeu du Fort-Da. En envoyant au loin une petite bobine, il dit 'Fort' et attend qu'elle revienne pour prononcer 'Da '.

De la même façon, l'enfant anticipera la trace d'une situation satisfaisante précédent son besoin non satisfait. Il empruntera à l'ensemble des symboles, la formulation de sa demande. Le désir d'autre part, comme le souligne J Lacan,<sup>2</sup> « se situe dans la dépendance de la demande - laquelle de s'articuler en signifiants, laisse un reste métonymique qui court sous elle, élément qui n'est pas indéterminé, qui est une condition à la fois absolue et insaisissable, élément nécessairement en impasse, insatisfait, impossible, méconnu, élément qui s'appelle le désir ». La tension qui va de l'image mnésique de la satisfaction à la trace mémorielle de l'excitation du besoin est en fait comparable au terme manquant dans une métonymie.

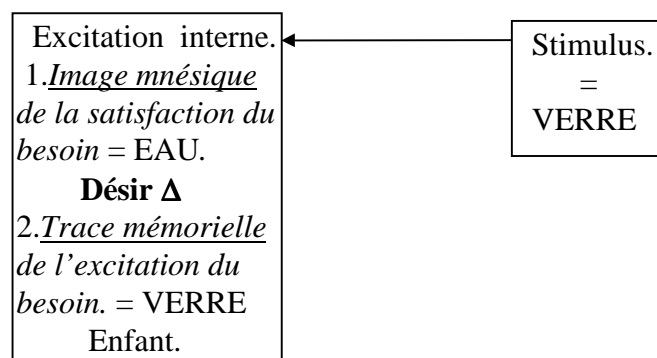
Par exemple, l'expression métonymique :

Je bois un verre

ne mentionne pas l'eau contenue dans le verre qui, seule, est bue. Un signe - fait apparaître le terme manquant de la métonymie. On notera :

Je bois - un verre

Un enfant peut se souvenir que de l'eau peut éteindre sa soif. Une représentation mentale de l'eau contenue dans un verre est l'image mnésique de la satisfaction du besoin. Il associe d'autre part la sensation d'avoir soif à un événement particulier de sa vie d'enfant. La vue d'un verre vide dont il a conservé une représentation sous forme de trace mémorielle peut, par exemple, lui donner soif. Ainsi lorsqu'il se mettra à table, il saura mettre de l'eau dans le verre pour boire.



<sup>1</sup> Jacques Lacan, La bascule du désir, in: Le Séminaire Livre I, les écrits techniques de Freud, Le Seuil, Paris, 1975. p 195.

<sup>2</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Seuil, Paris, 1973. p 172.

Fig.- 6 . Le désir est une métonymie.

On remarquera que la définition lacanienne opère sur les signifiants de la métonymie pour en désigner la structure de manque alors que le désir au sens de Freud concerne les images ou traces mentales. Les deux définitions toutefois font intervenir une série d'au moins deux excitations du besoin pour que les traces soient enregistrées mentalement.

### 2.2.1.2

#### La double chaîne de Guy Rosolato.

Quoi qu'il en soit, la notion même de désir suppose un sujet parlant sexué. Ses énoncés se doublent d'un autre discours inconscient dont le lapsus ou le rêve rappelle parfois l'existence<sup>1</sup>. De par l'élocution ordinaire, l'être humain est être de parole tandis que le double de sa parole le fait appartenir à un genre sexué. Ce double de la chaîne signifiante prête cependant à ambiguïté : le sens commun, confondant refoulé et non-dit, laisse entendre que l'inconscient serait dit si l'on pouvait tout dire. En fait, si l'on développait indéfiniment un énoncé, on développerait du même coup la chaîne inconsciente qui le double sans pour autant rendre l'inconscient plus accessible.

Les deux chaînes de signifiants seront notées :

aaaaaaaa bbbbbbbbb ccc ddddd eeeeeee  
 aaaaaaaaa bbbbbbbbb ccc ddddd eeeeeee

Au cours d'un rêve ou d'un lapsus, un des éléments de la chaîne inconsciente apparaît dans le discours conscient du sujet parlant.

aaaaaaaa bbbbbbbbb **ccc** ddddd eeeeeee  
 aaaaaa bbbbbbbbb ccc ddddd eeeeeee

Dans la métonymie :

Je bois	-	un verre
ii iiiii		iii iiiiiii

l'apparition d'un élément inconscient correspondrait à la mise à plat sous la forme:

Je bois	+	un verre
ii iiiii		<b>l'eau contenue dans</b> iii iiiiiii

<sup>1</sup> Guy Rosolato, Essais sur le symbolique, Gallimard, Paris, 1979. p 348.

Le signe -, désignant un manque devient + pour signifier que le manque est explicité. L'expression complète s'écrit alors:

Je bois l'eau contenue dans un verre  
 iii iiiiii iiiiii iiiiiiiiiiiiii iiiiii iii

dans laquelle la double chaîne inconsciente est notée iiiii.

### 2.2.2 Les processus primaires.

A partir du désir, S Freud distingue 3 opérations de formation du rêve : le déplacement, la condensation et la figuration qui sont caractéristiques du processus primaire.

Soit un objet observé et son observateur :

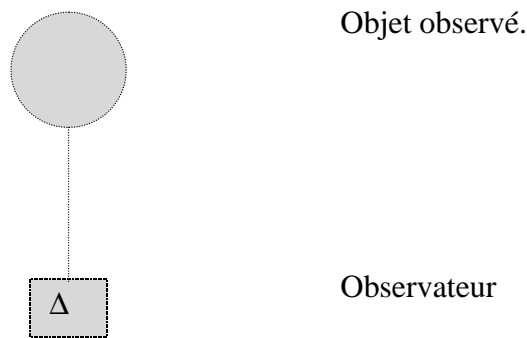


Fig.- 7. Observateur et objet observé.

Un objet observé pendant la veille réapparaît dans le rêve après déplacement par rapport à l'objet. Le rêveur déplace son attention, par exemple, d'une personne à une propriété de cette personne. La condensation de l'attention du rêveur sur un détail de l'objet contribue également à obscurcir le sens du rêve. La figuration également déforme la perception diurne de l'objet et obscurcit d'autant le sens du rêve.

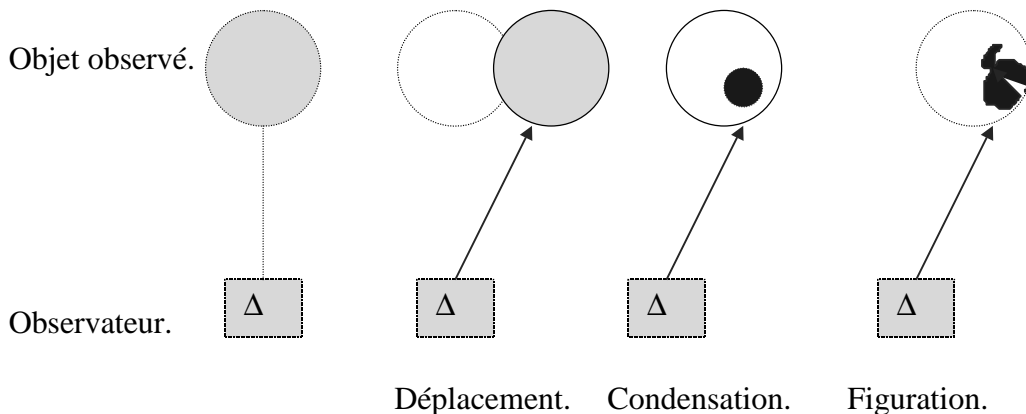


Fig.- 8. Les processus primaires.

Ces processus sont prédominants dans les oeuvres appartenant, par exemple, au naïvisme, primitivisme ou surréalisme. Des oeuvres empruntées de classicisme ou naturalistes illustrent en revanche les processus secondaires .

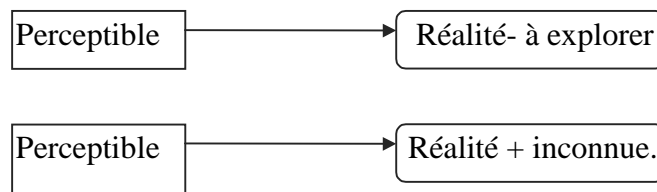
### 2.2.3 Les processus secondaires.

La pensée créatrice, elle, est constituée par les éléments des processus primaires tels qu'images ou rêves éveillés<sup>1</sup> apparaissant dans les processus secondaires. Lorsque une situation empêche la satisfaction d'un souhait, l'esprit humain puise dans les images passées pour trouver une représentation approchante apportant satisfaction. De cette manière, il trouve de nouvelles manières de satisfaire des besoins constants.

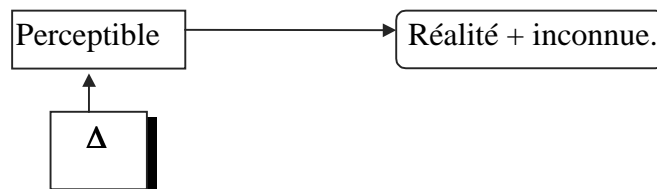
Sabina Spielrein<sup>2</sup> met l'accent sur ce mécanisme: « En ce sens, 'tout ce qui arrive ' n'est que la métaphore de quelque évènement originel inconnu de nous, qui se cherche des analogons dans le présent: on peut ainsi dire que nous ne vivons rien dans l'instant présent, que nous ne faisons que projeter une certaine valeur affective sur une représentation présente ».

### 2.2.4 Du sensible à l'intelligible.

Dans le processus de découverte d'une réalité nouvelle, apparait à la conscience des restes de la construction<sup>3</sup> s'insérant peu à peu dans le monde du sens. Ainsi l'observation de Galilée percevant un objet à explorer auquel il doit substituer une représentation peut être figuré sous la forme :



Pour observer les reliefs de la lune, les phases de Vénus ou les taches solaires, Galilée en 1609 met au point la lunette astronomique. A l'aide de ce nouvel instrument, il découvre des objets jusqu'alors inconnus figurés par le signe - sur le schéma:



<sup>1</sup> J.W. Getzel, Creativity : prospects and issues, in : Perspectives in creativity, Aldine Publishing Co, Chicago, 1975. p 331-332.

<sup>2</sup> Sabina Spielrein, Entre Freud et Jung, Aubier Montaigne, Paris, 1981. p 216.

<sup>3</sup> John E Gedo, Portraits of the artist. Psychoanalysis of Creativity and its Vicissitudes, New York and London, 1983. in: Antoon Geels, Skapande Mystik, Plus Ultra, Løberød, 1989. p 148.



Fig.- 9.- A la découverte d'une réalité inconnue.

A la façon d'un enfant s'insérant dans le monde du sens, il leur substitue des mots pour présenter sa réalité sensible. A des amis comme Sagedo et Salviati<sup>1</sup>, il en transmet une représentation intelligible à l'aide de signes. Ceux-ci à la place des choses - aliquid pro aliquo- correspond à la conception médiévale du signe. A un signifiant ( signans ) le langage lie arbitrairement un signifié comme de Saussure<sup>2</sup> en développera plus tard la théorie. Le règne animal représente également son environnement à l'aide de signes. Pendant la « Wagging dance<sup>3</sup> », par exemple, chaque abeille indique à sa compagne où se trouve le pollen à butiner. Mais ce système de codes, spécifique d'un genre d'abeille particulier, transmet un sens fixé d'avance. Un échange postal similaire reviendrait à envoyer des lettres-types en vue d'une action prédéterminée. Le genre humain, au contraire, dispose d'un système maléable de signes glissant sur une réalité variable comme une toile la recouvrant.

## 2.2.5 De la connaissance à la reconnaissance.

Cette possible substitution des mots aux astres, ouvre à Galilée la voie de la connaissance. A la façon des adeptes grecs brisant, lors d'une première rencontre, un témoin - un teissère - Galilée a étiqueté une de ses perceptions.

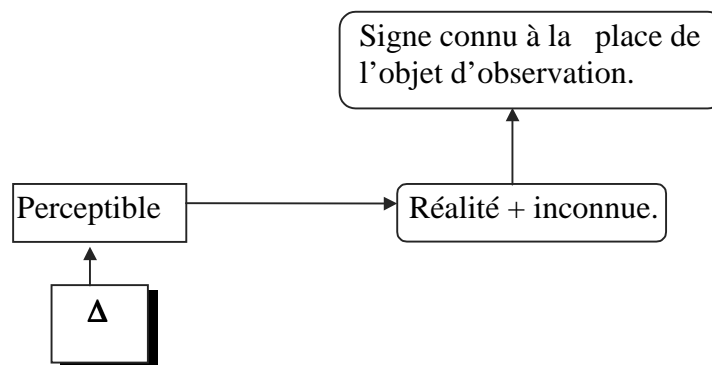


Fig.- 10. Représentation d'une réalité inconnue.

En toute rigueur, aucune autre ne sera jamais semblable à la première observation. Mais à la seconde rencontre, la concordance des lignes de cassure du témoin assure l'adepte qu'il a affaire à un membre de la même secte. Pareillement, un même mot, mis à la place d'un même astre ou de deux objets semblables permet à Galilée une reconnaissance de ses observations. La langue, comprise comme ensemble de symboles - en grec un teissère se dit

<sup>1</sup> SF Masson, Histoire des Sciences, A Colin Ed, Paris, 1953. p 115.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, Positions, Editions de Minuit, Paris, 1979, p 29-30.

<sup>3</sup> Jacques Lacan, Ecrits, Seuil, Paris, 1966, p 297.

symbole ( syn = avec et bolein = jeter ) permet par conséquent de signifier une permanence de la réalité fluctuante. Sans cette convention de symboles, n'existe qu'un point de fuite, le réel impensable. Vers ce dernier, les humains tentent depuis toujours une toile de signifiants auxquels ils accordent un certain crédit. Ils ne parviennent au mieux qu'à s'accorder sur une réalité perçue au travers d'une représentation de signifiants.

Ainsi Galilée peut transmettre à Sagredo et Salviati une certaine expression par codage de sa perception. Ses thèses dévoilant ses intentions sont publiées en 1632 dans le « Dialogue sur les deux grands système du monde »: ses observations confirment les idées de Copernic. Son activité peut être figurée par la chaîne :

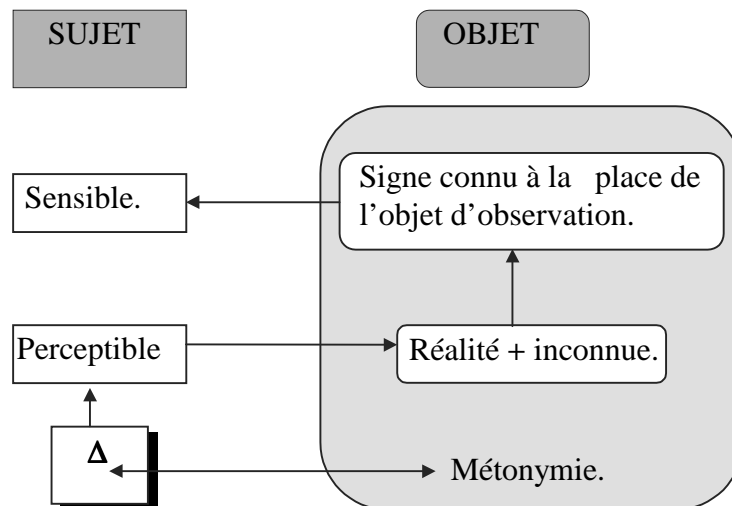


Fig.- 11. Emergence, fluctuation et communication du sens.

L'adhésion de Galilée aux thèses de l'héliocentrisme de Copernic allait, on le sait, se heurter de front à une vision purement religieuse du monde. Sa prudence à publier « Le Dialogue » traduit ses craintes de désaccord avec les idées de son époque. L'Inquisition, d'ailleurs, intenta un procès en 1633 contraignant Galilée à abjurer ou à se taire.

La reconnaissance des thèses de Galilée intervient lorsque un ou plusieurs observateurs confirment l'interprétation de la nouvelle réalité. Du signe connu substitué aux faits d'observation, la thèse de Galilée devient un accord possible avec les convictions de ses partisans, c'est-à-dire devient un ensemble de symboles jetant un filet explicatif sur la réalité.

Galilée en tant que source expressive disant JE, place du même coup l'Inquisition, son adresse en position du TU. Il lui octroie également la possibilité d'une inversion des rôles. Pour se faire comprendre, Galilée, empruntant ses termes à la science de son temps, devait cependant avoir une représentation de son adresse. Le désaccord traduit alors l'absence de consensus sur les thèses avancées.

La place de la terre dans l'Univers est le thème de la controverse. Galilée devient source expressive lorsqu'il détient un savoir que son adresse veut plus ou moins acquérir. Souce expressive et adresse partagent cependant une langue commune <sup>1</sup>. Cet emprunt obligé colore le débat de subjectivité. A la façon d'un électeur choisissant son représentant, Galilée

<sup>1</sup> Francis Jacques, *Dialogue : an interdisciplinary approach*, John Benjamins B.V. Amsterdam, 1985. p 40.

place ainsi l’Inquisition en position représentative. De son côté, l’institution religieuse représente une interprétation des textes sacrés. La compréhension mutuelle du message exige de l’Inquisition une représentation des thèses de Copernic. Sa subjectivité intervient donc également qui met en évidence le désaccord. Une compréhension du message suppose donc non pas une symétrie entre source expressive et son adresse représentative. Une oscillation des interlocuteurs entre position expressive et représentative est nécessaire.

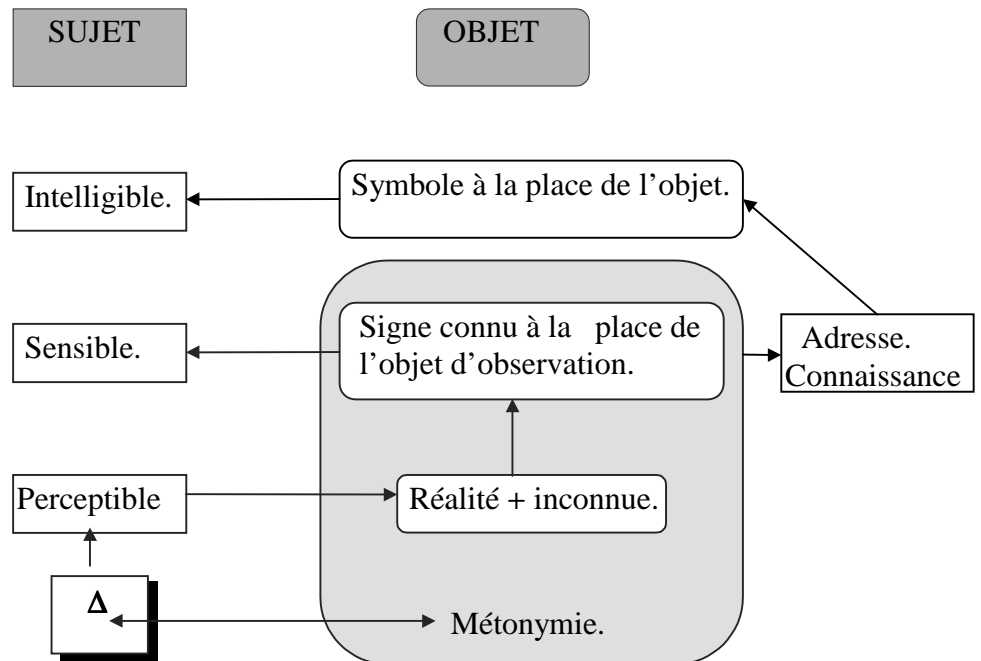


Fig.- 12. L’Inquisition est une adresse de Galilée.

Le contexte défini par les représentations de la source et de son adresse fixe un sens adéquat. Dans ces conditions, « l’univers de discours » incluant la subjectivité des interlocuteurs est fortement conflictuel <sup>1</sup>. En toute rigueur, d’ailleurs, Galilée et l’Inquisition ne pouvaient échanger qu’un ensemble de signes. Inventer ensemble un sens et parvenir à un accord devenait impossible dans le contexte de l’époque. Cette absence de consensus est accentué par la disparité des temps d’émission de la source à son adresse. La théorie de l’héliocentrisme paraît en 1543 dans « De revolutionibus orbitum coelestium ». Lorsque Galilée la soutient en 1632, l’hypothèse de Copernic est nouvelle. Par comparaison, le texte sacré prend « le point de vue de l’éternité » pour exposer ses thèses. Si la théorie de l’héliocentrisme établit un parallèle entre réalité observée et sa représentation théorique, la vision biblique du monde au contraire se fonde sur une expression intangible de la réalité. Les seules variations éventuelles concernent les différentes interprétations qui en ont été données au cours du temps.

<sup>1</sup> Roman Jakobson, *Une vie dans le langage*, *Autoportrait d’un savant*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984. p 128.

L'émergence du sens se schématise alors comme suit:

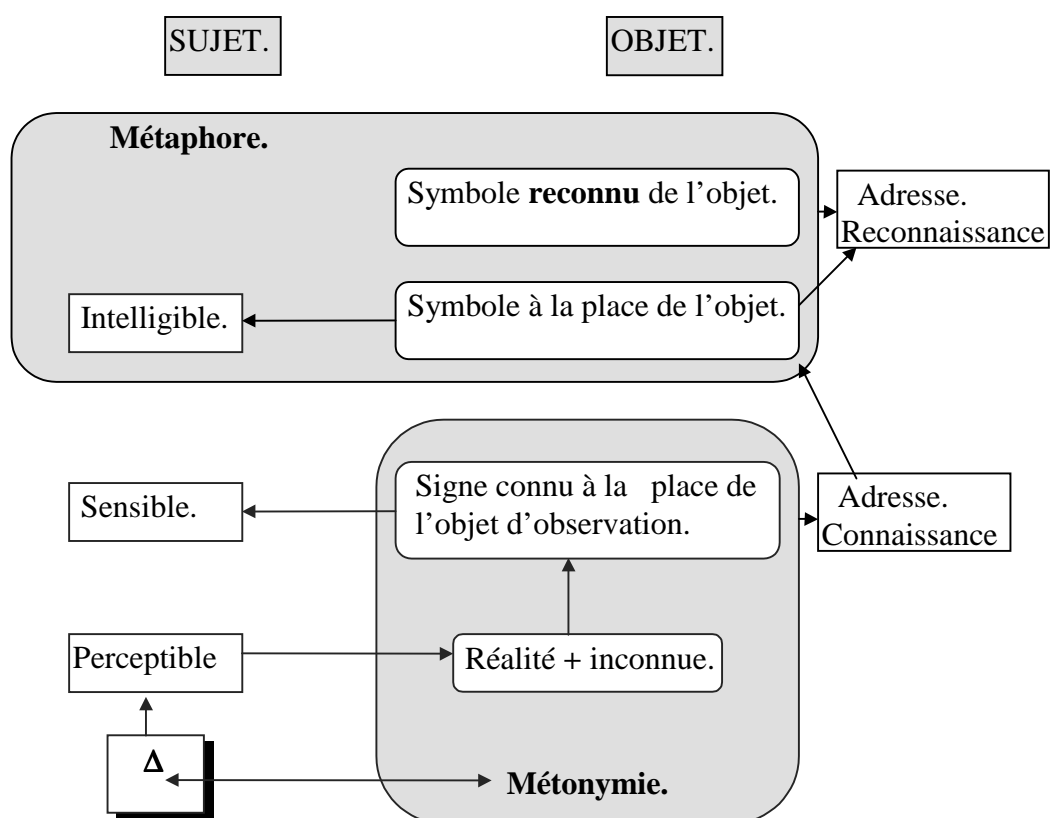


Fig.- 13. Communication d'un sens nouveau.

## 2.3

### ***FLUCTUATION DU SENS.***

L'émergence d'un sens nouveau a mis en évidence le passage d'un désir à une métaphore. Ce sens nouveau se situe cependant dans un contexte d'idées reçues et de croyances anciennes qui, en prenant la langue comme cadre de référence, peuvent se représenter selon les trois axes paradigmatique, syntagmatique et imaginaire.

#### 2.3.1

#### L'axe paradigmatique.

Au temps de Galilée, par exemple, il était admis que les corps lourds tombaient plus rapidement que les corps légers. Son époque restait attachée<sup>1</sup> à la notion d'impetus, grandeur responsable du mouvement. Cette croyance correspondait à l'intuition première du sens commun. Elle perdurait depuis Aristote: à supposer que quelqu'un ait voulu mettre en doute cette compréhension provisoire de la réalité des mesures précises étaient impossibles. Cette simple croyance définissait donc une réalité « en l'état actuel des connaissances ».

L'expérience de la chute de 2 corps de poids différent du haut de la tour de Pise<sup>2</sup> infirmait cette intuition première. Pour expliquer cette anomalie, Galilée opéra sur des paramètres tels que temps, vitesse, poids et résistance de l'air. Il accorda cependant plus de crédit à ses mesures expérimentales qu'à ses impressions immédiates. Par géométrisation de la réalité, il put alors réfuter les affirmations aristotéliennes sur la chute des corps pesants.

L'accélération constante des corps en chute libre fut établie comme une loi de la nouvelle réalité. Elle ne sera remise en question que lorsque des vitesses de l'ordre de celle de la lumière pourront être atteintes. Cette façon de procéder instaure, comme l'écrit Malherbe<sup>3</sup> un mode de connaissance indépendant de toute perception: il suppose l'existence de formes générales communes aux corps particuliers. La commodité et la fidélité de ce procédé sont telles que la science se fie à l'organisation des signes pour prévoir les phénomènes.

A travers ces fenêtres sur la réalité, l'entendement humain perçoit une constante parmi la variété des cas particuliers. La langue agit à la façon des conjugaisons des verbes dont le radical reste fixe tandis que les terminaisons indiquent les liaisons paradigmatiques avec les autres éléments de la phrase. Structuré par ces paradigmes, le progrès du savoir apparaît comme le dévoilement d'une réalité cachée. En fait, toute avance théorique transpose une impression sensible en relations de signes intelligibles selon des règles pré-établies. Cette articulation de concepts, loin de dévoiler la réalité, comme l'affirme Kant<sup>4</sup>, lui dicte, ses lois.

Ainsi, Issac Newton, inspiré par les travaux de Galilée publiait en 1687 son ouvrage « *Philosophiae naturalis principia mathematica* » énonçant les trois lois fondamentales de la mécanique. La conception du temps newtonien absolu ne devait être remis en question qu'en 1905. Les nouvelles connaissances acquises, notamment en électromagnétisme permettait à A Einstein de remettre en question l'action simultanée des forces de gravitation à distance. Un nouveau paradigme alors introduisait en mécanique une notion relative du temps puis l'équivalence de la masse et de l'énergie.

Comme T Kuhn<sup>5</sup> le démontre, la science progresse par saut en créant de nouveaux paradigmes comme autant de modèles vrais avant d'être réfutés. Les scientifiques seraient alors des grammairiens trouvant de nouveaux modèles de conjugaisons des verbes mieux adaptés à la réalité. Ces nouvelles façons de conjuguer, adoptées par la communauté scientifique, éclipsent d'anciennes vues devenues inadéquates. Ainsi, comme le déclare A Einstein<sup>6</sup> les inventions, loin d'être dérivables par abstractions des expériences sont des constructions libres de l'esprit humain.

---

<sup>1</sup> SF Mason, *Histoire des Sciences*, Armand Colin Editeur, Paris, 1953. p 112.

<sup>2</sup> En fait, l'expérience de la Tour de Pise n'a peut être pas eu lieu. En revanche, Galilée étudia la chute de billes sur des plans inclinés et la trajectoire des boulets de canon.

<sup>3</sup> J.-F Malherbe. *Le langage théologique à l'âge de la science. Lecture de Jean Ladrière*, Les Editions du Cerf, Paris, 1985.

<sup>4</sup> P Watzlawick. *L'invention de la réalité, contribution au constructivisme*, Seuil ,Paris, 1988. P 22.

<sup>5</sup> T Kuhn, *The structure of scientific revolutions*, The Univesity of Chicago Press, Chicago, 1975, p 23.

<sup>6</sup> Pierre Kersberg, *En prenant l'ascenseur d'Einstein. La tâche d'une interprétation philosophique de la relativité générale*. Hachette, Paris, 1985. p 23.

### 2.3.2

### L'axe syntagmatique.

Entre deux paradigmes, la science se développe à la façon d'un discours obéissant aux lois de la grammaire. A proprement parler, ce procédé ne permet pas la naissance de nouveautés. Il signe seulement un développement continu des connaissances par application de paradigmes connus.

Quelques opérations élémentaires suffisent à décrire le progrès des connaissances dans une phase « normale » d'évolution décrite par T Kuhn.

La différance<sup>1</sup> permet la maîtrise du temps pour différer ou mettre en attente d'un concept.

La dissémination qui exprime la dispersion des théories sous forme de théories soeurs.

L'effacement des traces, maculation volontaires des signifiants véhicules du sens. La disparition de notions comme l'Ether, Calorique ou encore le Phlogistique en est un exemple.

L'élocution donne vie aux signifiants restant, sinon, lettre morte.

Ces opérations élémentaires sur les signifiants permettent une mobilité des concepts signifiés. Toutefois, lorsque la perception de la réalité au travers d'un paradigme n'a pas pour but une explication mais la conception d'un objet ou d'un procédé nouveau, il est d'usage de parler d'invention. Les grottes de Lascaux en sont un exemple qui marquent une des toutes premières reproduction d'images. Elles apparaissent à des yeux modernes comme un énigme. Sont-elles des messages sacrés comme des icônes d'une religion de la chasse ? Sont-elles des exortations conjuratoires face à un danger aussi réel que permanent ? Ou bien ces fresques sont-elles plus simplement de recueil de recettes techniques pour la chasse comme autant de traces non effacées de leçons données devant l'ancêtre du tableau noir de nos écoles ? Sont-elles enfin d'élégantes décorations comme des papiers peints collés aux murs de nos chambres modernes ? Autant de questions qui resteront à jamais sans réponse faute de l'avis des peintres préhistoriques.

Ces dessins, cependant, n'ont rien perdu de leur effet d'évocation aux sens de nos contemporains. Ils fascinent le visiteur autant par le poids des ans que par les multiples interprétations qu'ils inspirent. Pendant longtemps, d'ailleurs, les hommes s'exprimeront sous cette forme : les écritures du IIIème millénaire avant notre ère permettront de lever l'ambiguïté de fresques et de mieux cerner le sens à transmettre. En tous cas, pictogrammes, idéogrammes ou hiéroglyphes reprennent le procédé de transcription d'une perception visuelle. La pensée purement verbale attendra, elle, l'invention de l'alphabet au IIIème siècle avant notre ère pour être précisément transcrite. Un tableau récapitulatif des progrès des techniques graphiques délimitera une ère scripturale du IIIème millénaire à 1820 environ.

Ère scripturale					
Date	Emission	Procédé	Invention	Support	Transmission
1822	Parole, Image		Photogravue		
1793	Parole, Image	Gravure	Lithographie		

<sup>1</sup> Le terme crée par J Derrida s'écrit avec un a pour le distinguer de 'différence' alors que ces deux mots se prononcent de la même manière. Cette astuce traduit, en fait, la maîtrise du temps introduite par une mise à l'écart du son signifiant. Ainsi un texte écrit 'diffère' de son origine parlée à la fois parce qu'il est mis en mémoire et qu'il se distingue des signifiants d'origine. L'écriture reporte dans le temps le sens véhiculé par les signifiants écrits.

1653	Lettre				Boîte aux lettres.
1650	Parole, Image	Gravure	Eaux-fortes		
1450	Parole, Image	Gravure	Taille-douce		
1447	Parole, Image		Caractère	Livre	
200	Parole, Image			Papier	
2000	Parole	Ecriture	Alphabet		
			Cunéiforme		
			Hiéroglyphes	Papyrus	
			Idéogrammes		
3000	Pensée visuelle	Dessin	Pictogramme	Table	Messagerie.

Fig.- 14 . Evolution des techniques de transcription.

Dans la mesure où pictogrammes, idéogrammes et hiéroglyphes sont des variations d'une transcription graphique possible, on notera sur l'axe syntagmatique:

Pictogrammes.

Les perceptions visuelles sont transcrites par Idéogrammes.

Hiéroglyphes.

Les procédés de gravures et de dessins évoluent sur l'axe paradigmaticque:

Les Pictogrammes sont Gravés sur des Tables  
 Les Idéogrammes sont Dessinés sur des Papyrus  
 Les Hiéroglyphes sont Dessinés sur des Papyrus  
 Les Tables sont transmis par Messagerie.  
 Les Papyrus sont transmis par Messagerie.

Fig.- 15. Reproduction de la pensée visuelle.

L'écriture des paroles vient interrompre l'évolution des techniques de transcription des images. La conservation et la transmission sont identiques sur des tables ou des papyrus . A partir de l'invention de l'alphabet par les Phéniciens<sup>1</sup> au IIème millénaire avant notre ère, la transcription porte sur des sons découpés en mots, puis en syllabes. Le nouveau procédé analogue à l'adoption d'un nouveau paradigme pour une théorie nouvelle se situe sur l'axe syntagmatique:

Les perceptions visuelles sont transcrites en paroles.

Les paroles sont transcrites en caractères alphabétiques.

Les caractères sont écrits sur des feuilles de papier

Les feuilles de papier sont transmises par messagerie.

<sup>1</sup> Valérie-Anne Giscard d'Estaing, Le livre Mondial des inventions, Compagnie 12, Paris, 1987. p 105-106.

Fig.- 16. Phase de l'utilisation de l'alphabet.

La conservation et la transmission des textes écrits s'améliore ensuite avec l'apparition du papier vers 200 av J.C. Quelques siècles plus tard, le procédé est lui-même objet de mutations profondes. Par xylographie, un petit rouleau boudhique, le Dharami-Sutru a été imprimé en Corée dès 751. Le graphisme sur le support est alors obtenu par pression et non plus par frottement ou entaille. Améliorant le procédé, Bi heng, en 1041 inventait les caractères mobiles en argile durcie. Les caractères d'argile puis de métal dès 1392 peuvent être conservés puis recomposés. A la même époque, ce procédé était inconnu en Europe. On savait reproduire dès le XIVème siècle par xylographie une figure avec texte sur du papier. Mais les manuscrits produits manuellement restent longtemps rares et chers.

L'invention du caractère mobile en Europe est due à une coïncidence<sup>1</sup> entre deux techniques connues de la gravure et de l'orfèvrerie. Gutenberg, orfèvre de son métier était en contact avec des graveurs utilisant les poinçons pour la fonte des médailles et des monnaies. Il eut l'idée dès 1447 d'utiliser les poinçons comme caractères mobiles laissant leur traces d'encre sur du papier. Elles ne proviennent plus de plaques de reproduction de textes, utilisables une fois seulement. Elles sont le produit d'une composition d'unités à usage multiple. Par ce procédé, leur dissémination en est d'autant améliorée.

Les phases de cette invention peuvent se résumer de la manière suivante :

Les poinçons pressent des figures sur un moule.  
Du métal est fondu dans le moule.  
Des figures sont inscrites sur monnaies et médailles.

Si l'on remplace les moules de fonderie par du papier. on obtient :

un moule = du papier.

Les poinçons pressent des figures sur un moule.  
Les poinçons pressent des figures sur =.  
? - ? pressent des figures sur du papier.

Comblant l'espace vide représenté par ? - ? revient à écrire:

Les poinçons pressent des figures sur =.  
? - ? pressent des figures sur du papier.  
Les poinçons pressent des figures sur du papier.

Ces poinçons dont l'usage est connu en orfèvrerie, transposés dans le domaine de l'imprimerie prennent le nom de caractères mobiles.

poinçons = caractères  
Les caractères pressent des figures sur du papier.

Fig.- 17. Phase de l'invention de l'imprimerie.

---

<sup>1</sup>.- On parlerait aujourd'hui de transfert de technologie.



### 2.3.3

### L'axe imaginaire.

Les caractères mobiles mis au point par Gutenberg sont, dans ce cas, analogues aux poinçons d'orfèvres dont l'usage était connu dans sa profession. Plus généralement si A désigne un objet aux propriétés a, b, c, ... l et B un second objet aux propriétés m, n, o ...t, l'analogie sera d'autant plus féconde que A et B ont un plus grand nombre de propriétés l, r, s, t ... x, y, communes.

$$A = ( a, b, c, \dots j, k, l )$$

$$B = ( l, m, n, \dots x, y, z )$$

$$A \cap B = ( m, n, o \dots r, t, u )$$

L'invention de l'imprimerie peut alors être replacé dans son contexte historique :

Ere scripturale					
Date	Emission	Procédé	Invention	Support	Transmission
1447	Parole, Image		Caractère mobile	Livre	
1441	Parole, Image		Caractère		
200	Parole, Image			Papier	
2000	Parole	Ecriture	Alphabet		
			Cunéiforme		
			Hiéroglyphes	Papyrus	
			Idéogrammes		
3000	Pensée visuelle	Dessin	Pictogramme	Table	Messagerie.

Fig.- 18. L'invention de l'imprimerie dans son contexte historique.

L'invention du caractère mobile introduit un nouveau paradigme 'Impression ' dans le chainage suivant.

Les perceptions visuelles sont transcrites en paroles.  
 Les paroles sont transcrites en caractères alphabétiques.  
 Les caractères mobiles sont imprimés sur du papier.  
 Les feuilles de papiersont transmises par messagerie.

Fig.- 19. Invention des caractères mobiles d'imprimerie.

L'invention de l'imprimerie favorisent alors l'échange de toutes sortes de perceptions. Elle va de pair avec le développement de machines simples telles que leviers, balances ou vis sans fin. L'ère scripturale tire profit et maîtrise les ressources du corps humain. Les

découvertes ultérieures tendront à dépasser ses limites énergétiques et à maîtriser non plus la nature à l'aide de machine simple mais à accroître les énergies mises en oeuvre.

Ainsi la découverte de l'électricité et l'essor des science expérimentales <sup>1</sup> introduit une nouvelle relation entre l'homme et son environnement. A coté de travail du corps humain, l'homme découvre l'énergie sous toutes ses formes. Reprenant l'invention de l' Eolipyle, laissée dormante depuis l'Antiquité, J Watt contruit une machine à vapeur dès 1765. En 1842, Joule démontre l'équivalence du travail mécanique et de la chaleur. L'énergie apparait peu à peu comme un concept unique qui prend différents attributs : mécanique, électrique, chimique, etc. La lumière est, elle, très tôt connue sous ses deux aspects : Isaac Newton ( 1642-1727 ) émettait une théorie corpusculaire avant que Christian Huygens ( 1629-1695 ) n'en souligne l'aspect ondulatoire. Sous cette dernière forme, elle sera utilisée directement pour la reproduction des documents. La pensée visuelle, en effet, peut se transcrire aisément par lithographie mise au point en 1796. Comme on le sait, Aloys Senefelde, utilisa la propriété de certains corps enduits sur de la pierre de retenir l'encre alors que d'autres endroits non-induits ne la retiennent pas. Mais le procédé exige encore une intervention manuelle tandis que celui de la photogravure en 1822 utilise directement l'effet de la lumière. D'une manière semblable, la maîtrise des ondes sonores dès 1877 par l'invention du phonographe annonce la transmission directe de la voie par voie électrique. En 1876, le téléphone naît avant la découverte de la radio par ondes hertziennes en 1887. Toutes ces technologies ont en commun la nature analogique du signal. Leur développement continu est interrompu ensuite par un saut technologique comparable à un changement de paradigme scientifique.

En près de trois millénaires, l'homme est passé d'un codage manuel à l'aide de l'alphabet ou de procédés graphiques à une utilisation directe de l'expression de la pensée verbale ou visuelle par un mode de transmission analogique continue. Démultipliant ses forces, l'homme puise dans la nature ses sources d'énergie pour y substituer une technonature.

Ere analogique ( 1820-1948 )					
Date	Emission	Procédé	Invention	Support	Transmission
1935	Son, voix	Codage	Magnétophone		
			analogique.		
1932	Son, image	Codage	Télévision.	Ondes hertziennes	
			analogique.		
1928	Son, voix	Codage		Bandes magnétiques.	
			analogique.		
1895	Image		Cinématographe	Film	
1895	Son, voix	Codage			

Fig.- 20. Evolution des procédés de communication.

Le développement de l'électronique fait apparaître une possibilité nouvelle de transcription de l'information par unité discontinue de tout ou rien. Après la décomposition des textes en caractères mobiles, ce nouveau morcellement des unités significantes décuple les possibilités de leur dissémination. Sous cette forme, l'ordinateur dès 1948 traite les caractères alphanumériques. Puis le son ainsi que les images sont digitalisés sur différents supports. Il ne

<sup>1</sup>.- L'invention de la bouteille de Leyde date de 1746.

s'agit dès lors plus seulement de transmettre une information par une technique appropriée mais de communiquer également le programme de traitement. L'Ere digitale n'apporte pas seulement une diversification des supports et des modes de transmission. Elle multiplie le nombre déjà très grand de livres possibles par autant de façon de lire.

L'information, pourtant, reste traitée indépendamment du sens. Sous forme d'énergie, elle devient une denrée<sup>1</sup> ordinaire. Telle la lumière, l'information peut être continue sous forme analogique ou discontinue sous forme digitale. Vue sous cet angle, la technologie de l'information est réduite à la transmission fidèle de signifiants. Laisser dans l'ombre la signification évacue du même coup le sujet connaissant. Exprimé en néguentropie, le concept d'information satisfait, en revanche, à l'idéal scientifique d'énoncer des vérités indépendantes du temps, de l'observateur et de la situation d'observation.

#### Ere digitale

Date	Emission	Procédé	Invention	Support	Transmission
1987	Son,voix,image	Codage		Disque Vidéo	numérique laser.
1979	Son, Voix	Codage		Disque Compact	numérique laser.
1948	Alphanumérique	Codage	Ordinateur	Disque, Bande.	numérique

Fig.- 21. Evolution des procédés de communication.

Sur les trois axes, paradigmatique, syntagmatique et se profilent deux types de réactions à la modification de la réalité extérieure: une théorie scientifique l'explique, une technique la maîtrise. Une troisième réaction possible est de représenter cette réalité par une oeuvre d'art. Au paradigme scientifique ou au saut technologique correspond alors les périodes artistiques.

#### 2.3.4

#### L'art à nouvelle école.

Ainsi, la transcription, la conservation et la transmission de la perception visuelle a subi de profondes mutations au cours des siècles. En 1450, la gravure en taille-douce est contemporaine de l'invention de l'imprimerie. Deux siècles plus tard, en 1650, la gravure d'eaux-forte est mise au point. En 1793, la lithographie offre des possibilités nouvelles de reproduction. La photogravure enfin, mise au point par N Niepce dès 1822 venait détrôner la gravure sur bois.

Jusqu'à cette date, les perceptions visuelles demandaient pour être reproduites l'intervention humaine. Il s'agissait de graver, puis d'imprimer une image. Dans le procédé photographique, la lumière elle-même, sans intervention manuelle, reproduit le motif. Dès cette époque, par conséquent, la fonction purement reproductrice des arts visuels sera remise en question. Le corps de l'artiste, voué comme tous les êtres vivants à la décrépitude et à la

<sup>1</sup>-A Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, Paris, Denoël, 1972. p 21-88.

mort fait partie de l'espace. Sa vie intérieure est, en revanche, immergée dans le temps. D'artisan, l'artiste devient porteur d'une oeuvre fruit d'un arrangement de l'espace sur lequel sa vie intérieure vient s'exprimer. Entre ses mains, le motif devient vivant aux yeux de ceux qui veulent bien percevoir son message. Du motif, l'attention se portent alors sur les différences de perceptions et les moyens de les figurer.

Maximilien Luce<sup>1</sup>, est un témoin de cette évolution. A l'âge de 14 ans, il est apprentis graveur sur bois, métier qu'il exerça jusqu'en 1880. A cette date, l'essor de la photogravure puis de la photographie le fait évoluer rapidement. Peintre à ses heures depuis de nombreuses années, il rencontra Seurat en 1885 et se convertit au pointillisme. De par ses origines, il choisit pour motif la réalité nouvelle de l'époque, à savoir l'industrialisation dont dès 1873 « L'usine de Chalon et Cie à Pontoise » Camille Pissarro a fait un de ses motifs. Il sera bientôt suivi par Signac peignant en 1886 « Les Gazomètres à Clichy », à la suite des toiles plus célèbres de Claude Monet, « La Gare Saint Lazare » de 1887 ou « Le pont du chemin de fer à Argenteuil ».

Impressionnisme.					
Date	Emission	Procédé	Invention	Support	Transmission
1835		Daguerréotype		Plaque.	
1839		Photographie		Papier.	
1857		Analyse spectrale de la lumière par Kirchhoff & Bunsen.			
1862	Mesure de la vitesse de la lumière	par Foucault.			
1863	Phare électrique				
1872			Impression. Sunrise. Monet.		
1872			Cézanne et Pissarro ensemble à Pontoise.		
1874			Louis Leroy crée le mot impressionnisme		
1876		Charles Harper améliore les plaques au gélatino-bromure.			
1878			Lampe électrique d'Edison.		
1881	Fondation de Eastman Dry Plate Company ç Kodak )				
1882	Eclairage électrique dans les rues de New York.				

Fig.- 22. Analyse de la lumière et naissance de l'impressionnisme.

Dans le cas de l'impressionnisme, on discerne à son origine, une connaissance approfondie de la nature de la lumière. De la lumière perçue comme une seule couleur, l'analyse spectrale mise au point en 1857 fait apparaître un ensemble décomposable. Ces teintes classées en couleurs complémentaires permettent d'heureux effets sur la toile. Le rouge des coquelicots d'un paysage de Monet rend le vert des herbages lumineux. A cette mutation de la conception de la lumière, la naissance de la photographie ajoute encore une modification de la perception du motif. A partir de cette découverte, le tableau du peintre se libère de l'obligation d'être conforme au motif qui l'a inspiré. Il exprime désormais presque exclusivement les impressions de l'artiste. La photographie se charge de la représentation

<sup>1</sup> John Russel Taylor, *Impresionist Dreams*, Barrie & Jenkins, London, 1990, p 94.

fidèle de la réalité. Dans ces conditions, les impressionnistes pouvaient créer une nouvelle manière de concevoir l'expression artistique.

Cette période montre assez bien l'interaction des domaines de la science, de la technique et de l'art. Que la science explique un phénomène nouveau, des inventions sont à prévoir par ricochet. Les modifications apportées par les inventions modifient à leur tour la réalité dont les artistes font leur motifs. Cet effet de cascade se comprend assez bien si l'on fait référence à la différence platonicienne entre l'idée de savoir ( e.g. le lit ), de technique ( e.g. artisan qui menuise le lit ) et d'art ( qui le représente ).

Science.	Paradigme.	Analyse de la lumière.
Technique.	Technique.	Invention de la Photographie.
Art.	Période.	Ecole Impressionniste.

Fig.- 23. Interaction entre oeuvre d'art, découverte et invention.

## 2.4

### **MUTATION DU SENS.**

Les deux premiers axes syntagmatique et paradigmatique décrits précédemment sont semblables à la chaîne et à la trame d'un tissu interposé entre le sujet et le réel. Pendant un certain laps de temps, le tissu symbolique parvient à représenter la réalité pour certains. Le développement de la science, de la technique ou de l'art se déroule sur l'axe. Une anomalie survient dans le tissu symbolique qui oblige à une révision. Sur l'axe paradigmatique apparaît alors une nouvelle façon de voir la réalité, une nouvelle technique ou une période artistique contrastant avec l'ancienne pourtant bien établie. Par consensus, cette nouveauté passée au tamis des lois et des règles en vigueur finit par être acceptée et former chaîne et trame d'un nouveau tissu symbolique.

Sans jamais y parvenir, ce tissu symbolique tend à couvrir la réalité. Les mutations de sens peuvent alors être décrites comme le passage des liaisons paradigmatiques à des liaisons syntagmatiques. Ainsi, entre fluctuation et constance, la mutation de sens comparable aux métamorphoses des chrysalides en insectes est l'enjeu d'une bataille sans merci entre instinct de vie ( désir d'un objet d'amour ) et instinct de mort ( désir de non-désir ).

#### 2.4.1

##### **D'une vérité à l'autre.**

On racontait autrefois, par exemple, aux enfants pour calmer leurs frayeurs pendant les orages, que Saint Pierre jetait du ciel ses meubles par la fenêtre avec un bruit d'enfer : le tonnerre. Ces explications allégoriques ou magiques auraient certainement satisfait un observateur du XVII<sup>ème</sup> siècle. Arrangement symbolique conjurant la frayeur, elles comblaient le vide creusé entre l'observateur et le phénomène observé.

Lorsque Benjamin Franklin compare les éclairs de l'orage et le « fluide électrique »<sup>1</sup> produit par les machines électrostatiques<sup>2</sup>, il ne calme pas seulement une frayeur. Il répond par une analogie à la question de la nature du fluide électrique. L'expérience, on le sait, confirme son intuition. Les éclairs sont un phénomène électrique comparable au « pouvoir des pointes ». Par rapport aux explications magiques données aux enfants, ce rapprochement de l'orage et du fluide électrique est un réarrangement symbolique.

La conception du paratonnerre a aménagé un îlot d'explications rationnelles sur l'électricité et fournit du même coup la riposte adéquate à la crainte de l'orage. Benjamin Franklin n'en élimine pas pour autant toute irrationalité. Mais son invention illustre le point de vue de Winnicott : la créativité serait la réponse de l'être humain à la tension créée entre la réalité du dedans et celle, par essence, discordante du dehors.

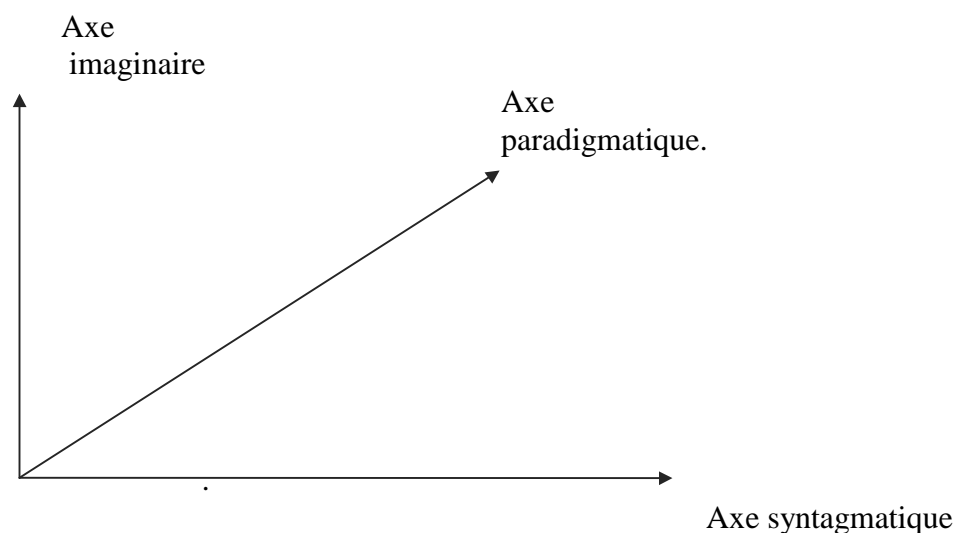


Fig.- 24. Les 3 axes imaginaires, syntagmatiques et paradigmatiques.

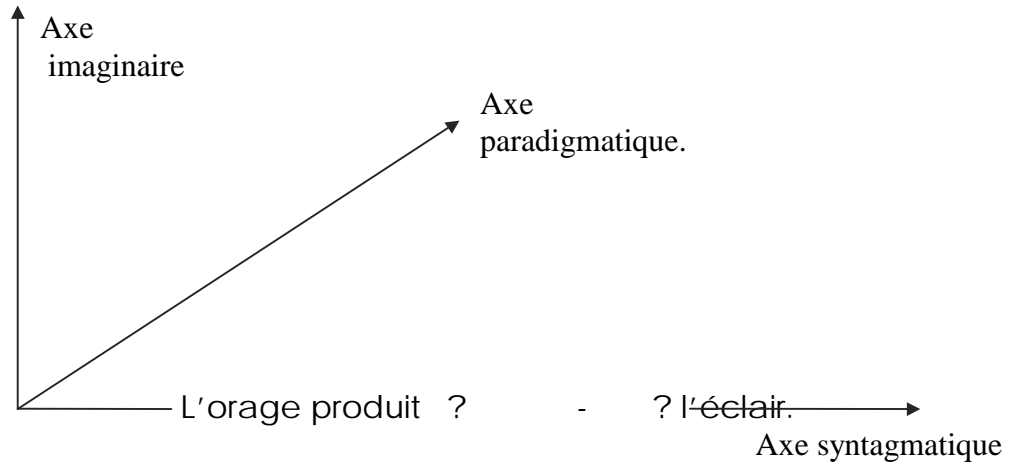
Tout se passe comme si Benjamin Franklin, fort de ses connaissances des phénomènes électriques interrogeait la nature:

L'orage produit ? - ? l'éclair.

et perçoit une métonymie .

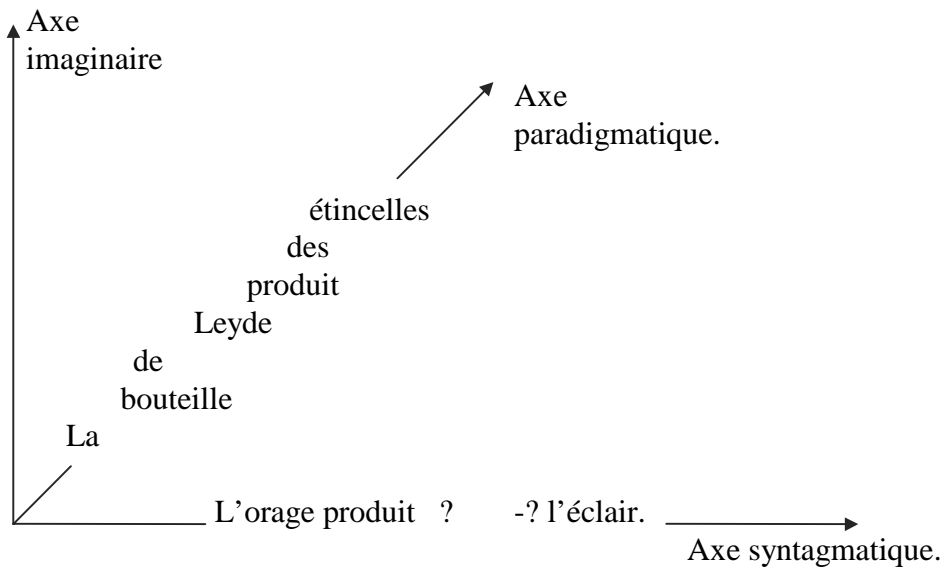
<sup>1</sup> Louis Leprince-Ringuet, *L'aventure de l'électricité*, Flammarion, Paris, 1983. p 16.

<sup>2</sup>.- La première machine électrostatique a été construite par Otto von Guericke ( 1602-1686) et produisait de l'électricité par friction.

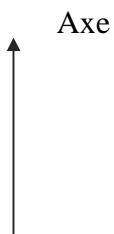


Il trouve alors un élément commun, l'étincelle, entre les machines électrostatiques et l'orage. La chaîne de son analogie peut s'écrire:

L'orage produit ? - ? l'éclair.  
La bouteille de Leyde produit des étincelles.



Sur l'axe paradigmatique: Une nouvelle façon de voir l'éclair.



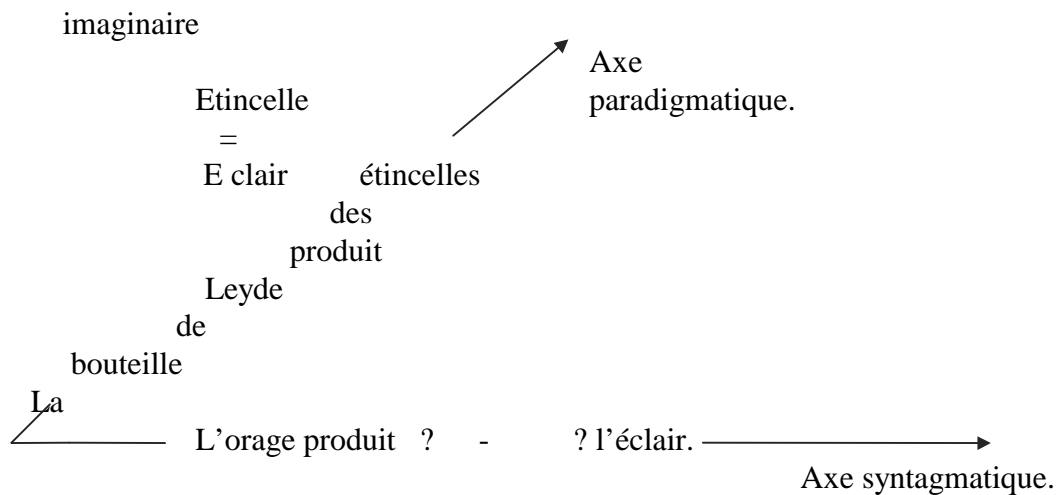


Fig.- 25. Sur l'axe imaginaire: une analogie Etincelle = Eclair

Les étincelles sont analogues à des éclairs.  
La bouteille de Leyde produit de l'électricité.

Fig.- 26. Cheminement de l'analogie éclair / électricité.

Tout se passe comme si un sujet créateur ouvrait une béance entre les signifiants d'une chaîne syntagmatique. Une fois la chappe de plomb du langage soulevée, l'évidence du sens ne crève plus les yeux : le non-sens apparu ouvre une abondance féconde d'images. La réalité établie par consensus sur le sens des mots est remise en question. Au sens fixé par convention, se substitue le sens ambivalent des images. Comme l'explique M Montrelay, au mot, lettre, phonème comme *étincelle* du tissu symbolique correspond par association une quantité d'autres comme *tain* ou *selle*. Ainsi, chaque fois qu'un sujet dit « tout ce qui lui passe par la tête », contrairement à toute attente, ce qui pourrait être n'importe quoi s'ordonne autour d'une histoire authentique et réelle. Ce procédé soustrait le sujet aux rigueurs de la grammaire et de la syntaxe. Ce traitement du mot par les dérivations sonores insère une trace d'activité de l'imagination entre chaîne et trame. Par ce biais, l'imaginaire vient faire tache pour imprégner et modifier le tissu symbolique alentour. Inventer, de ce point de vue, n'est pas créer une réalité « ex nihilo » mais tourner le sens fixé sur les axes syntagmatiques et paradigmatique en retrouvant les images que le sujet créateur semblait avoir oubliées. Le terme « inventer » prend alors son sens ancien de « retrouver » comme dans les expressions « L'invention de la Sainte Croix » ou « l'invention d'un trésor ».

Dans le cas du paratonnerre, s'interroger sur la décharge de l'éclair entre ciel et terre, est une incitation à voir le même phénomène se produire entre les électrodes d'une bouteille de Leyde ( 1746). Le cheminement de la découverte s'écrit :

Vérité première:                      L'orage produit l'éclair



Métonymie L'orage produit ? -? l'éclair.  
 Chaîne syntagmatique: sssssss ssssss 0000000 ssssss  
 La bouteille de Leyde produit des étincelles.  
 Les étincelles sont analogues à des éclairs.  
 La bouteille de Leyde produit de l'électricité.

Nouvelle vérité :  
 L'orage produit l'électricité de l'éclair

Fig.- 27. D'une vérité à l'autre.

Passer des machines électrostatiques à l'orage consiste donc à percevoir les éléments communs aux deux phénomènes. Le discours tenu sur l'un peut alors être tenu sur l'autre, pour certaines propriétés au moins, par simple substitution.

Répondre à l'interrogation posée par la nature de l'éclair revient donc à substituer un terme d'une vérité première par un autre mot porteur d'un sens nouveau. Cette substitution intervient lorsque dans un discours, un mot de la chaîne inconsciente qui double tout énoncé se substitue et s'immisce dans l'énoncé. Contrairement à une modification du sens par un jeu de mot purement syntaxique, cette substitution produit une rupture de sens. Elle fait apparaître également un élément exclu ainsi que la chaîne inconsciente.

Chaîne syntagmatique sssssssss sssssssssssss sssssssssssss sssssssssssssssss sssssssss  
 Chaîne inconsciente iiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiii

Lapsus :

Chaîne syntagmatique sssssssss sssssssssssss iiiiiiiiiiiiiiiiii sssssssssssssssss sssssssss  
 Chaîne inconsciente iiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii iiiiiiiiiiiiii  
 Substitution paradigmatique.

Fig.- 28. Naissance d'une métaphore.

Cette configuration, analogue à un greffon créant un sens nouveau, est celle que la rhétorique connaît sous le nom de métaphore. A la différence de la métonymie ( caractéristique du désir ), la métaphore assigne un signifiant à un signifié secondaire associée au signifié primaire par ressemblance ( et non pas contiguïté ). La naissance d'expressions nouvelles peut donner une représentation de ce processus. Ainsi, lorsqu'une situation se présente, un individu peut la résumer par une formule. Quelqu'un a sans doute dit une première fois : « J'ai bu un verre » pour dire qu'il a bu de l'eau dans un verre.

On notera :

J'ai bu un verre  
 J'ai bu - un verre

pour signifier par le signe - que le contenu du verre est éliminé dans la chaîne des signifiants qui forment alors une métonymie.

Par substitution du verre par une tasse,

on obtient: un verre = la tasse  
 J'ai bu - = la tasse

pour , au sens figuré, rendre compte de situations où quelqu'un risque de se noyer. Dans cette expression, non seulement le contenu - de la tasse est omis mais le sens figuré est sous-entendu.

Le passage du sens propre au sens figuré sera représenté par les pointillés.

J'ai bu - = la tasse  
 -----  
 où - représente l'élision du contenu de la tasse.  
 = figure la substitution de la tasse au verre.  
 --- représente le passage du sens propre au sens figuré.

Fig.- 29. Naissance d'une métaphore.

Ensuite, un groupe a admis le sens de cette expression de telle sorte qu'une convention a été passée entre le sens et la situation qu'elle résume. Le sens de l'expression :

J'ai bu l'eau d'un verre

est voisin (contiguïté) de celui de la métonymie :

J'ai bu -un verre

Le sens de la métaphore

J'ai bu = la tasse  
 s'en déduit par ressemblance des situations de dégustation et de noyade.

De la même façon, découverte scientifique, invention et création d'oeuvre d'art apparaissent comme autant de métaphores nouvelles dont le sens, soutenu par une représentation de la réalité est fixé par convention.

	Métonymie/Désir/Contigüite Ressemblance	Métaphore/Symptôme/ Ressemblance
Signifiant	+élision syntagmatique	=substitution paradigmaticque
Signifié		
Sens propre	Sens contigü par déplacement	Sens figuré par condensation

Fig.- 30. Une création est une métaphore socialement acceptée.



### 3. ESQUISSE D'UNE THEORIE DU SUJET CREATEUR.

#### 3.1 PRELIMINAIRES.

##### 3.1.1 La créativité peut-elle être objet d'étude scientifique ?

« Il est impossible de discuter sur un objet, de reconstituer l'histoire qui lui a donné naissance sans d'abord savoir ce qu'il est <sup>1</sup> » écrit C Levi-Strauss. Une théorie du sujet créateur n'échappe pas à la règle. Le sujet créateur peut-il être l'objet d'un discours à intention scientifique ? Répondre à la question exige de clarifier une ambiguïté de sens. Si par science, on entend, comme le sens commun semble l'admettre, la production de certitudes absolues et efficaces sur la réalité, une étude scientifique de la créativité semble impossible. Qui oserait penser que le processus créatif peut-être provoqué voire automatisé ? Si, en revanche, l'on entend par science, une série d'énoncés valides sous certaines conditions, une théorie du sujet créateur peut être envisagée. Si la plupart des observations du phénomène créatif tendent, par exemple, à montrer que le hasard y joue un rôle décisif, toute situation excluant le hasard deviendra un obstacle à l'éclosion d'idées nouvelles. Réciproquement, une situation à haut degré d'exposition au hasard ne garantit pas la naissance d'idées géniales. C'est dire que dans le domaine de la créativité, on ne peut attendre qu'une probabilité de production d'idées<sup>2</sup>. En ce sens, les créations sont comparables aux électrons soumis au principe d'incertitude d'Heisenberg : on ne peut en prédire qu'une probabilité de présence. Ce point de vue enlève certainement tout caractère romantique, obscur ou diffus à cette propriété de l'esprit. Son caractère scientifique ne tient pas alors à la certitude d'un savoir émis à son sujet mais à la généralité, l'objectivité, la répétabilité et la réfutabilité de ces énoncés.

##### 3.1.2 La distinction observateur / observé et l'objectivité d'une étude scientifique de la créativité.

Dans le but d'être objective, en particulier, l'étude de la créativité admet le fondement de la science classique distinguant l'observateur et de l'observé. Elle devient, de ce fait, celle d'un sujet transcendantal indépendant de toute contrainte matérielle, de temps et d'espace.

L'observateur, en particulier, pratique la « géométrisation » du sujet créateur et de la situation créative dans laquelle il se trouve. Il extrait des données celles qui lui semblent adéquates pour en étudier les purs rapports qui, selon S Weil<sup>3</sup>, est le propre de l'investigation scientifique. Cette réduction fait perdre à la situation et au sujet créateur bon nombres d'éléments. Elle est compensée par la généralité des vérités énoncées permettant de répéter voir de prédire les résultats des situations décrites.

L'origine de la distinction entre sujet observateur et objet observé est à chercher dans la pensée religieuse pour laquelle il existe bel et bien<sup>4</sup> deux mondes réels : un monde divin relié à un monde humain par la seule Grâce. La compréhension d'un phénomène, parallèle à une entreprise théologique serait alors un pont jeté entre l'objet d'étude et celui qui étudie.

---

<sup>1</sup> Claude Levi-Strauss, Le Champ de l'Anthropologie, in: Anthropologie structureale, Paris, 1973. p 14.

<sup>2</sup> Louis Verlet, La science et la parole, in: Le sujet et l'objet: implications. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1986. p 133.

<sup>3</sup> S Weil, Sur la Science, Gallimard, Paris, 1966. P 14.

<sup>4</sup> Francis Bailly, Le sujet et l'objet : confrontations. Editions du CNRS, Paris, 1984. p 204

Mais à la différence de la géométrie d'Euclide, par exemple, où le savant est peu ou pas impliqué, un savoir sur la créativité porte nécessairement l'emprunte de toute connaissance sur le sujet humain. Il tente de piéger un processus vivant impossible à retenir entièrement dans le filet du langage.

Un sujet créateur, d'autre part, n'évite pas d'interroger la réalité pour la représenter, en proposer une théorie ou y implanter une nouvelle technique. Sa création, d'autre part, remet en question la convention par laquelle la réalité est définie. L'étude du processus est à ce titre doublement subjective. Elle fait nécessairement appel à la subjectivité de celui qui étudie un phénomène à forte composante subjective.

Pour conserver une intention scientifique, l'observateur s'incriminant dans la distinction entre sujet et objet doit alors mentionner les croyances colorant ses observations. A défaut, l'observation du phénomène créatif lui-même se résumerait à transcrire une relation à ce qui peut en être perçu. Dans ce contexte, l'observateur a une importance non négligeable dans la perception des phénomènes. Cette prise en compte de l'observateur, en opposition avec l'idéal scientifique d'un sujet transcendant implique une objectivité faible. Cette notion est admise dans le domaine de la physique des particules. Toute proposition, selon Robert d'Espagnat<sup>1</sup> « y relève d'une objectivité faible, c'est-à-dire d'un accord intersubjectif de caractère épistémique entre les différents membres d'une même communauté scientifique ». C'est à cette même objectivité faible qu'une étude à intention scientifique de la créativité peut prétendre. Elle fait alors entrer l'observateur dans la cohorte des scientifiques dont le savoir ne peut être totalement fondé sur la seule rationalité.

Quant au créateur lui-même et les processus dont il est le siège, Gérard Holton<sup>2</sup> a bien souligné les difficultés à les observer : ce que pense un créateur pas plus que la pensée d'un individu, ne peut s'observer comme un objet. Cette observation passe nécessairement par l'intermédiaire des moyens de son expression, en particulier du langage.

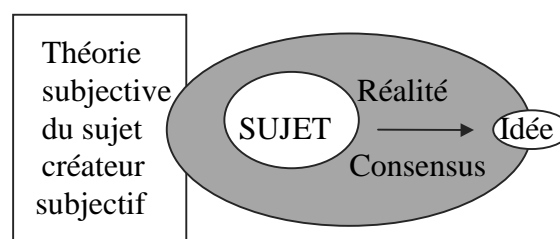


Fig.- 31 . Théorie du sujet émettant une idée dans une réalité définie par consensus.

La psychanalyse : un savoir sur la subjectivité humaine.

Qu'une étude sur la créativité humaine emprunte à une théorie psychosexuelle ses principaux concepts peut paraître surprenant. A y regarder de plus près, cependant, étudier les mutations de la réalité suppose une théorie de sa formation. La psychanalyse, avec ses hypothèses sur la sexualité infantile offre justement une explication de la genèse des perceptions. De l'avis de certains psychanalystes, le modèle initial de formation de la réalité est supposé servir de prototype aux mutations ultérieures.

<sup>1</sup> Bernard d'Espagnat, in : Michel Cazenave, Sciences et symboles. Les voies de la connaissance, Albin Michel, Paris, 1986. p 189.

<sup>2</sup> Gérard Holton, Sur les processus de l'invention scientifique devant les percées révolutionnaires, in : Michel Cazenave, Science et symboles. Les voies de la connaissance, Albin Michel, Paris, 1986. p 53.

Cette hypothèse étant formulée, le sujet créateur est doublement subjectif : son vécu, d'une part, ne peut se représenter qu'à l'aide de signes et constitue une indétermination consciente<sup>1</sup>. L'expression de sa réalité est, de plus, colorée par son « Moi » que S Freud décrivait comme un précipité d'identifications<sup>2</sup>. L'inconscient « alluvion du langage » constitue la seconde indétermination. Elle introduit chez le sujet des éléments dont il n'est pas maître en contradiction avec les croyances répandues du primat de la conscience. Elle fait du sujet un être sexué de langage qui fonctionne selon les deux principes de la thermodynamique : tension ( par accumulation ), décharge, retour à l'homéostasie<sup>3</sup>.

### 3.1.3 La psychanalyse détournée de ses buts : Γνωθι σεαυτον et/ou catharsis<sup>4</sup>.

L' intention d'une méthodologie de la créativité diverge cependant de celle de la psychanalyse<sup>5</sup>. Pour Freud , la psychanalyse, interprète du produit de la création, est une herméneutique expliquant une oeuvre d'art comme par exemple la Gradiva ou éclairant la personnalité d' un artiste comme Léonard de Vinci . Pour Mélanie Klein, la psychanalyse tente d' expliquer le processus créateur lui-même. De surcroit, la psychanalyse s' intéresse à l' échange entre un créateur et son public.

Vue du point de vue thérapeutique, le but de la cure est d'amener un patient d'un état jugé pathologique à la santé considérée comme normale. Elle admet pour ce faire, à la suite de S Freud que la limite entre état normal et pathologique n'est pas nette.

Le patient est semblable à Maître Cornille, meunier de son métier, dont Alphonse Daudet a si bien raconté le secret. Propriétaire d'un moulin à vent, Maître Cornille avait réagi à l'apparition des minoteries équipées de moteurs à vapeur en continuant, comme si de rien n'était, à charrier à longueur d'années ses sacs de farine moulue. S'il gardait intacte, par ce stratagème, sa fierté professionnelle, il n'en restait pas moins parfaitement inadapté à la situation. Vue sous l'angle psychanalytique, l'activité de Maître Cornille est à proprement parler névrotique : une cure se proposerait alors de remonter à son désir pour que le meunier anachronique ne se comporte plus en fonction de conditions anciennes.

Un savoir sur la créativité aurait pour but soit de faire découvrir à Maître Cornille un nouveau moyen de moudre, soit d'en faire une théorie, soit encore d'en rendre compte artistiquement. A la différence de la psychanalyse, un savoir sur la création ne s'appuie pas sur une norme ( qu'il s'agit dans certains cas de faire naître ). Il est bien plus une méthode pour jeter un pont nouveau entre soi et la réalité puis en faire accepter l'expression par autrui. L'environnement social d'une création ne serait plus l'espace où circuleraient les produits de désirs sexuels insatisfaits ou sublimés. Au contraire, ces désirs, aux yeux d'une méthodologie de la création serait nécessairement insatisfaits du fait de leur origine sexuelle. A la suite de Solange Nobécourt, une méthodologie de la création distingue objet du désir et celui de l'amour : l'amour n'atteint pas son objet, en vertu de quoi, il dure; il renonce à le posséder sans renoncer à le chercher, précédemment par la non-coïncidence du support de l'amour avec

---

<sup>1</sup> Bernard Muldworf, Le divan et le prolétaire, Messidor, Paris, 1986. p 73.

<sup>2</sup> Jean Gillibert, Mélanie Klein aujourd'hui. Hommage à l'occasion du centenaire. Césura Lyon Editions. Lyon, 1985. p 140.

<sup>3</sup> Luce Irigaray, Je, tu, nous, Grasset, Paris. 1990. p 139.

<sup>4</sup> Certains artistes considèrent la source de leur oeuvre comme une plaie dont ils ne veulent pas guérir et suffisamment ouverte pour laisser échapper leur « sang ».

<sup>5</sup> Jean-Philippe Catonné, Sigmund Freud : amateur d' art et rationaliste, in, Créations, psychanalyse, Monographies de la Revue Française de Psychanalyse, P.U.F. Paris , 1998. p 23.

l'objet cause du désir. Encore faut-il préciser de quel sorte d'amour, il s'agit : amour de l'argent, de l'art ou pour la vérité. L'aspect thérapeutique de la psychanalyse est d'ailleurs mis en doute par certains psychanalystes. Selon Danièle Levy , par exemple, la disparition des symptômes ne serait qu'un effet - bénéfique - secondaire. La cure permettrait d'atteindre l'idéal grec « Connais-toi toi-même » figurant sur le fronton du temple de Delphes.

Abandonnant symptômes et thérapeutes au corps médical, l'étude de la créativité laissera un sujet créateur exprimer son oeuvre. Cette dernière, comparable à un symptôme dont le déchiffrement est la guérison du et pour le thérapeute devient alors autant de métaphores représentant le sujet créateur. Passant des représentations à leur expression, de l'inconscient au conscient, le sujet créateur entre donc de plain pied dans le domaine du sens. L'origine de son oeuvre est supposée être son désir dont la formulation au grand jour permet au sujet créateur de rejoindre la foule de ses semblables. En définitive, du désir à l'oeuvre passe non pas une maladie mais l'unique demande de connaissance et de reconnaissance du créateur par ses semblables. Ce but étant atteint, cure psychanalytique et processus créatif s'accompagnent d'un effet cathartique.

## **3.2 ASPECTS DU SUJET CREATEUR.**

### **3.2.1 Aspects psychanalytiques.**

#### **3.2.1.1 Les pulsions.**

L'émergence du sens est dû, selon S Freud, à une prédominance de la pulsion de vie, concept qu'il introduit après 1920. La pulsion tire, comme d'un réservoir, sa force du ça. Puisant à la même source, la pulsion de mort est, au contraire, cette tendance au retour à l'inanimé. Par source de la pulsion on entend " le processus somatique qui est localisé dans un organe ou une partie du corps, et dont l'excitation est représentée dans la vie psychique par la pulsion<sup>1</sup>. La pulsion exige par sa poussée un travail de la part de l'appareil psychique, son but étant de supprimer l'état de tension et d'atteindre son objet grâce auquel la pulsion atteint son but<sup>2</sup>. Le représentant de la pulsion, en terme linguistique, un signifiant parcourt alors le chemin suivant:

1.-Le somatique, siège d'une pulsion ressentie comme excitation corporelle délègue un représentant sous la forme d'un signifiant.

2.- Ce signifiant passe au crible du préconscient entre conscient et inconscient.

3.-Il subit ou non le refoulement. L'affect qui peut-être réprimé se distingue de son représentant. Dans la névrose obsessionnelle, par exemple, cet affect est déplacé du représentant à une autre représentation. Dans l'hystérie, au contraire, l'affect est converti en énergie somatique tandis que la représentation refoulée est symbolisée par une zone ou une activité corporelle.

4.- Le signifiant parvenu à la conscience est dit ou non-dit.

5.- Le signifiant est dit : il représente le sujet créateur non pour un autre sujet mais pour un autre signifiant. Il y a dissymétrie entre le sujet et son adresse puisque cette dernière n'est connue que sous forme de signifiants. Dans ce sens, les relations d'un sujet à un autre sujet ou à un objet ne sont pas différentes. Le sens d'un objet ou d'un sujet ne sont saisissables aux yeux du sujet qu'à l'aide de signes.

#### **3.2.1.1.1 Métonymisation de l'objet chez l'enfant.**

<sup>1</sup> Sigmund Freud, Pulsions et destins des pulsions, G.W.X. p 215. Trad. Fr. Paris, Gallimard, 1968. p 19-20.

<sup>2</sup> L. Laplanche, J.-b. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Presses Universitaires de France, Paris, 1967. P 359.

Dans le cas de l'enfant la source de l'excitation est la bouche, partie de l'appareil digestif suçant le sein de sa mère. Par métonymisation<sup>1</sup>, l'enfant substitue le lait au sein contigü.

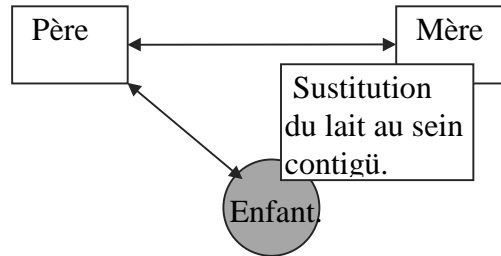


Fig.- 32. Métonymisation de l'objet.

Ses lèvres et sa langue, parallèlement à la fonction alimentaire, sont excitées par le mamelon et le flux de lait chaud. Le but est proche du but alimentaire. La bouche est alors à la fois organe sexuel et alimentaire. Par métaphorisation, le but passe de l'ingestion alimentaire à l'incorporation imaginée. C'est le fondement de la sublimation<sup>2 3</sup>. S Freud y voit l'origine des productions artistiques.

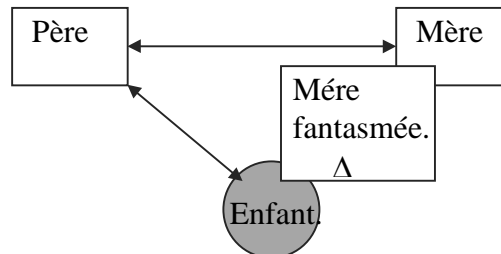


Fig.- 33. L'enfant imagine ce qu'il perçoit de sa mère.

M Klein, d'autre part, voit dans l'art<sup>4</sup> un reflet de la relation de l'artiste à autrui, sur le prototype de celle de sa mère. A partir de la position dépressive, ( et non de la sublimation de la pulsion ) l'artiste est animé d'un désir de réparation. Pour G Rosolato<sup>5</sup>, cette réparation d'une image idéale survient après les attaques fantasmatiques à l'égard d'un des parents. Une première image dévaluée est alors désinvestie pour que l'Idéal du Moi invite à une représentation artistique.

<sup>1</sup> Jean Laplanche, Vie et mort en psychanalyse, Flammarion, Paris, 1970.p 211.

<sup>2</sup> Guy Rosolato, Essais sur le symbolique, Gallimard, Paris, 1979.

<sup>3</sup> L'utilisation de la libido déssexualisée à des fins de sublimation est sujet à controverse : Marcelle Spira, Créativité et Liberté psychique, Césura, Lyon, 1985. P 53.

<sup>4</sup> John Seyers, Mothering psychoanalysis , Hamish Hamilton, London, 1991. P 226-228.

<sup>5</sup> Guy Rosolato, Essais sur le symbolique, Gallimard, Paris, 1979. P 180.



Hanna Segal<sup>1</sup> à partir de la notion de frustration décrit les premières relations d'objet de l'enfant. Le but de l'ego infantile est l'union totale avec le « bon objet » et l'annihilation totale des « mauvais objets ». Lorsque cette union n'est pas parfaitement réalisée ne vit pas une absence mais se sent assailli d'une représentation du « mauvais objet ». C'est la phase hallucinatoire de satisfaction du souhait décrit par S Freud. La pensée crée alors des objets qui semblent être accessibles. Pour Mélanie Klein, c'est le temps de l'hallucination du mauvais objet lorsqu'il est vécu comme réel.

Ces considérations concernant les pulsions à partir desquelles bâtit son prototype de perception de la réalité doivent être complétée par l'embryon de communication développé par stimulation corporelle maternelle<sup>2</sup>.

### 3.2.1.1.2 Le créateur construit son oeuvre comme ses premières perceptions.

Ce fonctionnement de la pulsion chez l'enfant explique, au moins en partie, la formation du sens qu'il donne aux « messages muets » émis par ses parents. Pour négocier son angoisse face au monde extérieur, l'enfant s'aide, de plus, comme le fait remarquer Winnicott, d'un ours en peluche ou d'une poupée de chiffon. De la même manière, le sujet créateur adulte s'arme d'un télescope ou d'un pinceau pour affronter une réalité nouvelle<sup>3</sup>.

A l'appui de cette thèse, Pascal a décrit comment, tout jeune enfant, il éprouvait une anxiété mortelle à la vue de l'eau et du comportement tendre des caresses de ses parents. Selon Didier Anzieu, il a vraisemblablement<sup>4</sup> pu se défendre de l'angoisse primordiale d'être vidé du dedans de son corps en la projetant sur l'eau. Toute sa vie, il cherchera aux éléments un centre de gravité. Il voudra même prendre en défaut « l'horreur du vide » une notion admise depuis Aristote. Il refait l'expérience de Toricelli dans laquelle la colonne de mercure monte à 2 pieds 3 pouces et avance que la pression de l'air équilibre le poids de la colonne. “ L'horreur du vide “ n'est, en fait, que l'effet de la pesanteur et de la pression de l'air. On a là l'exemple d'une perception de la réalité acquise durant l'enfance qui trouve une expression socialement admise à l'âge adulte.

Didier Anzieu pour sa part, compare le processus<sup>5</sup> à un accouchement, une défécation ou un vomissement. Créer, c'est expulser quelque chose que le créateur aurait « dans le ventre » ou « dans les c... ». L'identification au parent de sexe opposé permettrait au créateur de donner naissance, par parthénogénèse pour ainsi dire, à une oeuvre comme une femme accouche d'un enfant. Le sujet créateur développerait son oeuvre à partir des fantasmes comme enfant, pris dans le filet des angoisses et des désirs de ses parents, il tissait ses propres fantasmes à partir de leurs « messages muets ». Il se suspendrait ensuite au dessus de ses fantasmes pour créer de toute pièce sa réponse aux sollicitations du monde extérieur. L'objet créé serait alors une symbolisation des produits biologiques ordinaires: l'urine, les fécès, le sperme etc. On dirait alors qu'un solo de trompette particulièrement brillant serait « anal » parce que transposition musicale d'une flatulence. De même, la peinture étalée sur la toile ou l'argile du potier rappellerait les fécès avec lequel l'artiste a joué, étant enfant.

---

<sup>1</sup> Elisabeth Bott Spillius, Melanie Klein Today, Developments in theory and practice, Routledge, London, 1988. P 164.

<sup>2</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur, Gallimard, Paris, 1981. P 69.

<sup>3</sup> Hubert Reeves, Malicorne. Réflexion d'un observateur de la nature, Seuil, Paris, 1990. P 78.

<sup>4</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytique sur le travail créateur, Gallimard, Paris, 1981. p 324.

<sup>5</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, Gallimard, Paris, 1981, p 44.

Ombre de son corps, son oeuvre viendrait déposer sur la page blanche, la pellicle du film ou la toile du peintre les traces anciennes d'une symbiose à sa mère. Elle le tiendrait en contact avec lui-même et séparé du monde extérieur comme il l'était du corps de sa nourrice. L'oeuvre serait la projection du corps du créateur sur un écran dépendant de ses moyens d'expression comme le rêve met en scène son désir sur l'image de son corps. Elle serait un agencement des excitations extérieures en fonction de ses goûts et aptitudes. Elle répliquerait à l'adresse du monde extérieur la prégnance du sens véhiculé par la langue. Elle serait analogue à un compte-rendu dans le sens d'un règlement de compte du marquage du corps par tatouage<sup>1</sup> où les signes s'incarnent sous la peau.

Les déclarations de créateurs eux mêmes sur la nature sexuelle de leur tendrait à confirmer cette hypothèse. L.-F Céline ouvertement voyeur attribue son génie aux danseuses avec qui il a partagé sa vie, d'Elisabeth Craig à Lucette Almanzor<sup>2</sup>. Il donnerait « Tout Baudelaire pour une nageuse olympique » et « va chercher entre les jambes des femmes le secret du monde ». La sexualité d'autres créateurs est d'autre part connue : bisexualité de G Sand et ses amours avec F Chopin ou homosexualité M Marcel Proust offre des explications faciles à leurs talents. Grâce à la littérature, ces créateurs se joueraient de la réalité, mettant en scène en toute liberté leurs amours illicites.

Si une théorie du sujet créateur met l'accent sur la sexualité, elle doit, cependant, en toute rigueur, tenir compte de l'existence des deux sexes. Or, comme le fait remarquer Luce Irigaray<sup>3</sup>, la civilisation occidentale a réduit la sexualité féminine à sa plus simple expression, c'est-à-dire plus ou moins soumise aux schémas masculins d'économie sexuelle. De ce fait, elle réserve au sexe féminin la place d'une ombre<sup>4</sup> blottie extra-muros. Dans ces conditions, étudier la créativité sous l'angle uniquement psychosexuel revient à expliquer un phénomène par une théorie masculine, c'est-à-dire par les envies et les craintes des hommes devant la féminité des femmes qui est inaccessible à leur représentation symbolique. Il semble plus judicieux, à tout prendre, d'expliquer alors la dynamique du processus de création par l'irréductible différence des sexes.

Cette façon de voir ouvrirait-elle pour autant la voie d'une psychanalyse des oeuvres ? Il n'en est rien si l'on s'en tient à la psychanalyse stricto sensu. La méthode thérapeutique suppose, en effet, deux psychismes cherchant, par la méthode des associations libres, à connaître les contenus dont ils n'ont pas conscience. L'évolution du névrosé n'est possible que grâce au désir de l'analyste, évidemment absent d'une analyse des oeuvres.

### 3.2.1.1.3 . L'étayage des pulsions : créativité et respiration.

La psychanalyse présuppose, d'autre part, que la sexualité s'étaie sur les besoins élémentaires ( alimentaire, défécation, etc ). La théorie sexuelle ainsi développée décrit les états de tension et de retour à l'homéostasie. Inspirée par le biologisme psychanalytique, une théorie du processus créatif pourrait prendre pour modèle la respiration.

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan, Le Séminaire, quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Editions du Seuil, 1964, Paris. P 230.

<sup>2</sup> Philippe Muray, Céline, Seuil, Paris, 1981, p 136.

<sup>3</sup> Luce Irigaray, Je, tu, nous, Grasset, Paris, 1990.

<sup>4</sup> Michèle Montrelay, L'ombre et le nom- sur la féminité, Editions de Minuit, Paris, 1977.

L'air que le corps respire pourrait figurer le lieu de passage éphémère d'une vigueur que le corps transforme pour entretenir la vie. Les pratiques orientales du Tai Chì, du Tao<sup>1</sup> ou du Kung-fu ne font pas autre chose lorsqu'elles immergent le corps dans les forces cosmiques du Ying et du Yang. La circulation du souffle vital peut alors être activé par une pratique gymnique et respiratoire.

### 3.2.1.2 Deuils et investissements libidinaux.

La création exprimée entre la subjectivité du créateur et sa réalité vécue, est une suite d'investissement et de retraits d'une énergie psychosomatique - la libido à la recherche d'un objet de satisfaction. Ce dernier n'est jamais un objet constamment disponible apportant satisfaction totale. Il est objet de satisfaction partielle et provisoire portant la trace d'une nostalgie d'un paradis à tout jamais perdu. Oeuvres d'art, inventions ou découvertes seraient les traces des engagements et des retraits de la vigueur du créateur. L'amitié passionnelle de La Boétie et de Montaigne est un exemple très connu : Montaigne rencontre La Boétie vers 1560 lorsque La Boétie, né en 1530 a 30 ans. L'échange entre les deux hommes durera jusqu'à la mort de la Boétie emporté en 1563 par la peste. Montaigne, inconsolable commence alors dès 1572 à noter ses réflexions qu'il publiera en 1580 sous le titres « Les Essais ». Dialogue posthume, ces réflexions peuvent être interprétées comme les traces du travail de deuil. De la même manière, la mort de Jacob Freud, père de Sigmund en octobre 1886, provoque, entre autre, l'élaboration du « Die Traumdeutung » paru en 1899<sup>2</sup>.

#### 3.2.1.2.1 La notion de patrimoine génésique.

La vigueur du créateur s'exprime le plus souvent à l'occasion de crises: la vie ordinaire faite de routines n'oblige pas à des réarrangements symboliques constants. Dans certaines familles, cependant, une inquiétude intellectuelle semble régner de génération en génération. Elle peut trouver à s'exprimer comme chez les Bécquerel dans des oeuvres scientifiques d'importance majeure. Comme on le sait, les travaux d'Antoine César Bécquerel, né en 1788<sup>3</sup> ont avant tout porté sur l'électricité. Son fils, Edmond, né en 1820 s'est consacré à l'Electrochimie et l'Electrolyse. Il s'est en particulier intéressé aux transformations mutuelles de l'énergie de la lumière en énergie chimique ou électrique. Son deuxième fils, Henri, né en 1852, s'occupera également d'énergie lumineuse avec l'étude de la polarisation rotatoire magnétique. Ses travaux de jeunesse sur l'absorption de la lumière dans les cristaux semble être à l'origine des travaux de son fils Jean Bécquerel, né en 1878. La mise en évidence de la radioactivité de l'uranium précurseur des travaux de Pierre et Marie Curie sur le radium est son oeuvre majeure.

Puisque le seul hasard ne peut ici apporter d'explication satisfaisante, une raison<sup>4</sup> doit être donnée à la succession de 4 générations de physiciens aussi remarquables. D'Antoine César à Jean, les Bécquerel trouvaient un sens à approcher la réalité physique de façon rationnelle et scientifique. Leurs travaux faisaient en quelque sorte partie de l'héritage familial

---

<sup>1</sup> Mantak Chia, Michaël Winn, Les secrets taoïstes de l'amour, culture de l'énergie sexuelle masculine, Editions Axis Mundi, Ille Rousse, 1984

<sup>2</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, Gallimard, Paris, 1981 p 29.

<sup>3</sup> Louis De Broglie, Certitudes et incertitudes de la Science, Albin Michel, Paris, 1966, p 183-202.

<sup>4</sup> Bernard Muldworf, Le divan et le prolétaire, Messidor, Paris, 1986. p 73.

qu'ils ont honoré. 4 générations ont donc fait fortune à la différence près qu'ils n'ont pas gagné d'argent mais que, payant de leur personne, ils ont accumulé et formulé une somme de connaissances. Message hérité des parents, ces oeuvres, relais de transmission des générations ne sont que la partie consciente de la contribution des créateurs. Investis corps et âmes dans l'entreprise, leur énergie au labeur mériterait l'appellation de vigueur à la fois du corps et de l'esprit.. Pour associer ce patrimoine à la fois à la création ( gènes ) et à la génétique, le terme « patrimoine génésique » sera préféré à celui de « fardeau génétique »<sup>1</sup> connoté à un destin pathologique lourd à porter. Par analogie avec les gènes qui sont les codes selon lesquels les cellules s'assemblent pour former un corps biologique, le patrimoine génésique<sup>2</sup> formés de « signifiants fondamentaux » a des effets aussi rigoureux que le code des gènes sur la constitution corporelle.

Au regard de la créativité, la question n'est pas tant celle du message des parents que du silence dont il s'entoure. Rapporté à leur amour qui les fait rester ensemble au moins le temps d'un accouplement, les composantes du patrimoine génésique sont :

- la communauté d'intérêt des deux parents.
- la nature de ce qui leur fait plaisir ou déplaisir.
- ce qu'ils aiment et ce qui les fait aimer.

Le patrimoine génésique est d'autre part :

- unique et lié à un individu.
- il est transmis par la parole de générations en générations.
- il est sexué à la fois masculin par le père et féminin par la mère.

L'exemple de Van Gogh illustrera à la fois les flux et les reflux de cette vigueur investie à produire une oeuvre. Comme Viviane Forrester et Mr Lemeyrie en ont développé la thèse, Vincent Van Gogh a reçu le prénom d'un cadet mort né un an jour pour jour avant sa naissance. De ce fait, il ne s'est jamais vécu que comme un remplaçant<sup>3</sup>. Sans nul doute, ce sentiment est réactivé lorsque Van Gogh s'éloigne de son frère Théo qui se remarie. La naissance d'un enfant Vincent Guillaume accuse encore la séparation et reproduit un des éléments significatifs de la vie du peintre qui, comme on le sait, se suicide peu après. Il ne faut pas voir dans l'identité des prénoms l'unique cause de la destinée tragique du peintre. Mais leur similitude est le signe visible d'un patrimoine déterminant.

### 3.2.1.2.2 Traces plus que centenaires du patrimoine génésique.

L'étude de l'économie familiale à l'aide des notions de transfert est habituelle des relations thérapeutiques. Le matériel est cependant verbal. Or on peut retrouver dans les oeuvres par exemple écrites, les traces du patrimoine génésique.

Il y a plus de cent ans, par exemple, G ... rendait visite à son grand père, V.... Ce dernier, garant des traditions culinaires de toute la famille, savait bien préparer les plats. La famille de père en fils, tenait dans une ville de province un restaurant. Dans cet art d'être tenancier ou cabaretier, les V ... avaient acquis une telle notoriété qu'une école militaire les avait accrédités à recevoir les officiers de la garnison en toute moralité. G ... donc, lorsqu'il

---

<sup>1</sup> Jean Guyotat, Délire mystique et mystique du soin, in: Nouvelle Revue de Psychanalyse, No 22, 1980, Paris. p 219.

<sup>2</sup> La thérapie familiale emploie la notion d'objet transgénérationnel, forme pathologique de la notion plus particulière de patrimoine génésique. Alberto Eiguer, L'objet transgénérationnel en thérapie familiale: l'ancêtre, sa circulation, la structure accueillante, l'effet pathologique in: Lieux de l'Enfance, n 11, 1987. p 135-153..

<sup>3</sup> Marcelle Spira, Créativité et liberté psychique, Césura, Lyon, 1984. p 105.

rendait visite à son grand-père, avait à faire à un homme de métier rompu au contact des notables.

Vers 1935, G ... qui a alors 73 ans rédige avec D ... sa belle soeur, toute une série de notices biographiques, les tape à la machine, les date et signe. Une rédaction si soignée mérite qu'une interprétation s'y arrête. D ... et G ... ont, en effet, l'un un frère, l'autre un gendre commun E ... C'est dire que la fille de G ... s'est mariée avec le frère de D ... Ce dernier n'a pas participé directement, semble-t-il, à la rédaction des notices biographiques.

On pourrait s'en étonner puisque les notices biographiques le concerne au premier chef. Son mariage avec la fille de G ... est au centre des motifs qui ont amené sa soeur D ... et son beau-père G ... à se pencher sur les questions d'identité familiale. La nonchalance ou la négligence du principal intéressé, est pour les hommes de l'époque tout à fait courante. Ils laissent aux femmes le soin de s'occuper des péripéties de leur vie intérieure. Seul, un sens aigu des responsabilités de G ... peut expliquer qu'il se soit si ardemment engagé dans cette recherche d'identité. La raison principale à ces efforts est qu'il avait en commun avec son gendre E ... un métier : tous deux étaient entrepreneurs de travaux publics. Le gendre E ... pendant une période au moins, avait travaillé dans l'entreprise du beau-père dans l'Ouest de la France pour ensuite s'expatrier au Maroc alors colonie française.

Lorsque les notices se rédigent autour de lui, E ... a déjà 50 ans, un âge où les bilans sont possibles et même souhaitables. Or, le sien comporte, au Maroc, ce qu'il faut bien appeler une faillite que son beau-père eut la délicatesse de renflouer de ses deniers. Ces faits éclairent les notices biographiques d'un jour nouveau, puisqu'elles seraient une tentative de trouver des causes à cet échec professionnel aux colonies. Elles seraient également une réaction, très saine, lorsque déposer un bilan, c'est être volontaire pour faire le bilan et s'exposer à un règlement de comptes dans les deux sens du terme.

Par ces notices, la responsabilité de l'échec se porte, au moins en partie, sur toute la lignée dont E ... n'est qu'un représentant. Elle se révèle une suite de vies de gens et de milieux simples dont E ... émerge par un trait de caractère remarquable : il est fils posthume. C'est dire que E ... a plus de difficultés que d'autres à faire le deuil de ces êtres disparus. Ils lui restent chers ... et si le jeu de mots pouvait ne pas être méchant, on pourrait écrire : ils lui coûtent chers, lui coûtent ... sa faillite.

Ces papiers de famille sont donc, à plus d'un titre, très précieux. Ils marquent l'aptitude naturelle des uns et des autres à prendre soin d'un proche, des noms, des lieux, des dates et quelques indications du caractère des disparus. C'est dire le degré d'humanité de leurs rédacteurs. C'est dire aussi leur engouement à mettre noir sur blanc, au moins pour eux-mêmes, des faits relatifs à des personnes qui leur tiennent à cœur. Dans la quantité des informations repertoriées, on peut, en outre remarquer deux pages réservées - mention toute spéciale - à la vîste de G ... à son grand père V ...

Aucune autre personne de la lignée n'est mentionnée avec autant de détails. Une attention toute particulière a été prêtée à V ... tant le souvenir de ces visites ont marqué G ... alors enfant. Il est décrit comme un cuisinier hors pairs et admiré pour son art, comparé à celui de Raphaël ou de Michel-Ange<sup>1</sup>. On peut imputer cette exagération à l'âge avancé du narrateur ( 73 ans ) . A cet âge, si les souvenirs ne sont pas rares, ils prennent un relief particulier du fait du passé. Les détails, au moins ceux désagréables, ont eu le temps de s'estomper. Une note lumineuse et radieuse transparaît alors de ces récits. Non seulement Michel-Ange ou Raphaël sont pris comme terme de comparaison, mais il est fait mention

---

<sup>1</sup> On pourrait mettre le côté grandiose de ces comparaisons sur le compte de la nationalité française des gens cités ici. On sait, en effet, que la société française cultive ses grands hommes avec un tel soin que " la folie des grandeurs " devient en quelque sorte un trait de caractère national.

d'un artiste original, voisin de l'aëul V ... qui souffle du verre et travaille pour la reine d'Angleterre. De ce fait, la notice porte des détails quasi-insignifiants de la vie quotidienne, soit de l'artiste soit de l'aëul V ... et des célébrités telles que la Reine d'Angleterre, Michel-Ange ou Raphaël.

Il faudra vingt ans pour que le souvenir laisse une nouvelle fois sa trace. C'est au grand jour, alors, qu'il apparaît dans un roman. Il est paré d'enjolivures pour sa sortie en public. L'auteur du roman <sup>1</sup> fils de E ... le déforme à sa guise: il n'est plus question, dans le roman, d'un artiste original souffleur de verre. Il s'agit d'un cuisinier qui pousse l'originalité de sa passion culinaire jusqu'à offrir à la Reine d'Angleterre une recette secrète dont il tient le privilège par héritage familial. Gontran - c'est le nom du cuisinier du roman- prépare la blanquette, comme aucun autre, d'une façon très spéciale. Devenu citoyen britannique, il ne peut résister à l'envie d'offrir son secret à la Reine d'Angleterre.

Il est peu probable que le seul hasard explique les choix de la Reine d'Angleterre comme récipiendaire de ce cadeau royal. En tous cas, à la brutalité des faits et des chiffres, le roman, dans ce menu détail, ajoute une pointe de plaisir. Le rocambolique s'y mêle, ébarbe l'anecdote de son insignifiance pour lui donner un relief d'absurdité. La recette, dans le texte, est envoyée à sa Majesté sous forme d'une ode. C'est dire que le souvenir vieilli a gagné en force s'il a perdu de sa véracité.

Par le roman, d'autre part, l'auteur fait le deuil de ce qui lui a donné un métier, passe au crible des mots son passé - s'allège d'un poids -pour se séparer de ces êtres chers. Par son oeuvre, il réalise ce que son père, lui, n'a pas pu ou su accomplir. Si la réalité n'a pas laissé au père le loisir de se soulager d'un poids, le fils prend la liberté de se séparer de tout un passé, par la littérature.

Cette forme d'expression crée l'illusion chez le lecteur que l'intrigue du roman doit être prise à la légère - l'illusion de légèreté<sup>2</sup>. En réalité, pour trouver résonance chez autrui, l'auteur doit y mettre du sien. S'il peut charmer et faire rire, c'est qu'il est paradoxalement sérieux voire grave. A ce jeu, il ne peut échapper à un sentiment de faute. A ce subterfuge pour dompter les monstres qui l'habitent, l'auteur risque de se retrouver nez à nez avec la réalité de ce qui s'est réellement passé. Il se réfugie alors dans une collection dirigée par un écrivain célèbre. Il entre dans la littérature ancrée dans les difficultés de la vie. Les faits sont, à plus de 64 ans d'écart têtus. C'est finalement, eux, qui sont matière informe - information - sujette à transformation ultérieure.

Ils font sourire le monde de l'édition qui vit du rendu de leur image par quelques écrivains. Dans le cas qui nous intéresse, la presse commente le roman en des termes élogieux. Le roman lui-même obtient plusieurs prix. Un hebdomadaire demande à l'auteur<sup>3</sup> de s'expliquer, d'essayer d'accorder sa biographie et la manière qu'il a de la déformer pour en faire un roman.

L'auteur répond alors comment en juillet 1930, il avait à tout jamais déçu les espoirs polytechniciens de sa famille en fuyant chez ses grands parents, trouvant refuge chez G .... Il ajoute le récit de son apprentissage comme cuisinier qui vient réaliser un rêve de son grand père.

Dés cet instant, la boucle est bouclée. D'un simple souvenir de volubilité culinaire, il allait acquérir un admirable métier pour se nourrir lui-même. Pour terminer le cycle, il allait enrober l'origine de son choix dans ce papier cadeau qui s'appelle ailleurs un livre. La réalité, dure à digérer parfois d'être fils de polytechnicien contraint et forcé de se faire cuisinier,

---

<sup>1</sup> Pierre Cosson, Et qui laissent tomber leurs armes, Grasset, Paris, 1956. p 155 - 158

<sup>2</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, Gallimard, Paris, 1981. p 12.

<sup>3</sup> Ecrire à Clichy : oui, écrire à Auteuil. non., Demain, 10-16 janvier 1956 Paris ( 2 pages ).

devenait avec le temps un plaisir ficelé dans la vie comme un rôti offert à la convoitise. A la question des raisons de son changement de métier, de cuisinier à écrivain, le fils de E ... répondait par ailleurs que les cabinets sont la destination éphémère des efforts du cuisinier. A un moment donné, le fils de E ... avait préféré que son oeuvre dure plus longtemps. Il oubliait sans doute l'ancienne destination des livres après dévoration : les cabinets de lecture. Quoi qu'il en soit, il confirmait qu'écrivain ou cuisinier, il avait su mettre sa vie à la bonne sauce. D'elle, il avait su tirer la quintesse, comme d'une viande un jus succulent, rouge sang, couleur vermeille qui coule en principe entre elle et le plaisir ... qui, lui, en découle.

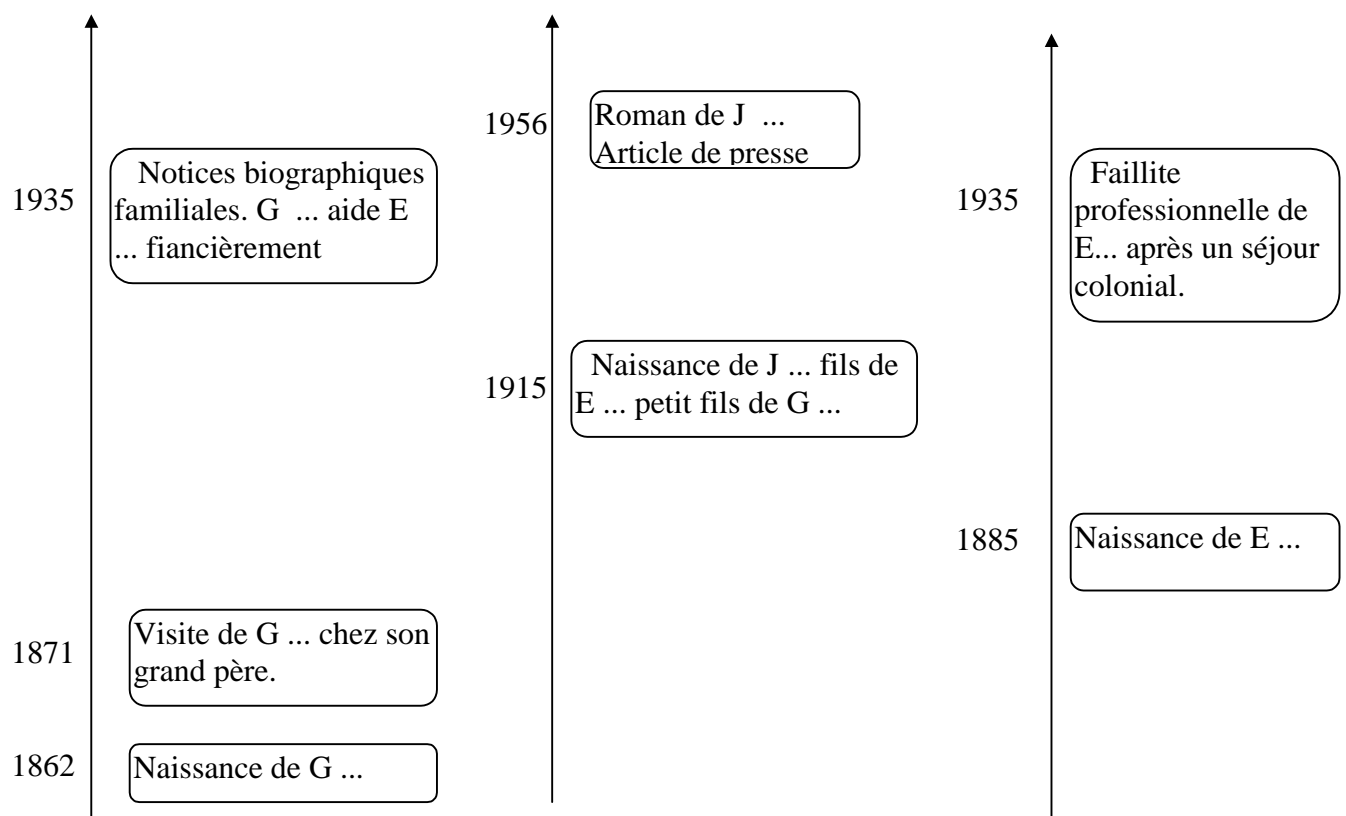


Fig.- 34 . Traces plus que centenaires d'un souvenir sans importance.

### 3.2.2 Aspects psychologiques

#### 3.2.2.1 Dette symbolique

Ces traces du patrimoine génésique qui apparaissent ou non au grand jour peuvent être interprétées comme autant de demande d'amour d'individus vis-à-vis de leur entourage<sup>1</sup>. Elle permet alors de maintenir un groupe en équilibre par simple échange de symboles représentant du consensus servant à exprimer la réalité commune.

##### 3.2.2.1.1 La notion de dette.

<sup>1</sup> Cette dette à son tour est fonction de la démission du père devant la mère pour l'éducation et la formation des enfants.

Quelque soit la situation d'échange, le sujet se trouve face à un ensemble ayant un sens. Dans le cas où le sujet créateur ne fait pas face à quelqu'un mais à l'ensemble des signifiants d'autrui, il est alors « mis en abîme ». Les signifiants d'autrui sont très souvent appelés « marché » dans la mesure où une offre correspond à une demande.

Généralement la satisfaction de la demande est compensée par une somme d'argent qui représente la dette de l'acheteur au vendeur.

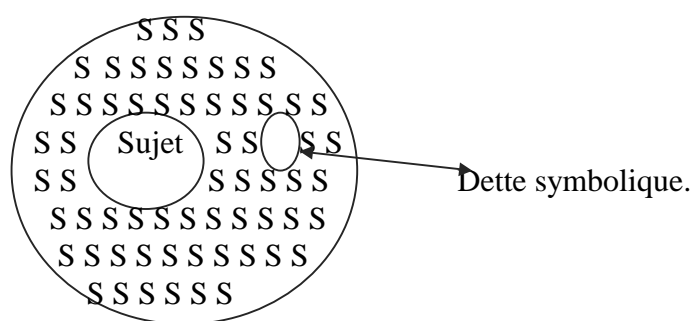


Fig.- 35 . Satisfaction de la demande: la notion de dette symbolique.

### 3.2.2.1.2

#### La notion de dette symbolique.

Le même schéma s'applique lorsque l'échange se règle non pas à l'aide d'argent mais de signifiants. On parle alors de dette symbolique. « Merci » est, par exemple, la dette symbolique la plus simple. Pour commode que soit cette notion, elle présuppose que "quelque chose" s'échange entre locuteur et auditeur. Or ce quelque chose serait, en l'occurrence, un sens qui, par définition, dépend des interlocuteurs eux-mêmes autant que du contexte d'élocution. On voit là deux conceptions contradictoires du symbole. Expression d'un désir, il n'appartient à personne puisque le sujet désirant doit emprunter à la langue - bien commun - les éléments de son expression. Monnaie d'échange d'un sens, la dette symbolique est alors enjeu de l'offre et de la demande. Quoi qu'il en soit, les oeuvres peuvent être interprétées comme autant de dettes symboliques puisqu'elles sont adressées à un destinataire réel ou imaginaire.

Un cas particulier de dette symbolique s'échangent entre deux personnes de sexes opposés. Comme il n'existe pas de relation entre les sexes, la dette symbolique s'échange sans plateforme d'estimation commune. La notion d'amour défini comme :

- une communauté d'intérêt,
- ce qui plaît ou déplaît,
- une attitude passive ou active vis-à-vis de l'objet d'amour,

permet cependant à la dette symbolique d'intervenir dans la dynamique de l'amour.



### 3.2.2.1.3 Jeu amoureux et dette symbolique.

Mais le jeu amoureux pose aux deux amants la question de la valeur de leur amour. Il tient sa dynamique de l'économie dissymétrique entre les sexes. Le sexe féminin fonctionne comme un continuum soumis au cycle régulier des menstruations. Le sexe masculin, au contraire, fonctionne par à-coup. A cette différence économique, s'ajoute, selon certains, une différence de nature. Ce qui est transmis de la mère à l'enfant s'investit différemment selon le sexe: une fille reproduira comme un miroir ce que sa mère lui transmet. Un fils devra s'éloigner de son origine maternelle pour s'identifier à son père. Ce fait, à lui seul, pourrait expliquer la rareté des créations féminines tout au moins celles qui prennent valeur dans le monde masculin. C'est en effet, ce passage de sa mère à son père que le jeune garçon exprimera à l'aide de symboles.

Dans la mesure où il ne fait que rendre une quantité libidineuse qui lui a été transmise, cette expression symbolique prend le nom de dette symbolique. Investie sur une femme, cette dette exprime ce qui se passe éventuellement, ce qu'il dit à cette femme. La dissymétrie et l'absence de toute continuité d'un sexe à l'autre crée nécessairement deux pôles d'échange de la dette symbolique. Cette variété quasi-infinie des échanges symboliques entre les deux sexes se reflète dans les nombreuses formes d'alliances possibles. Dans un cas, le couple est bâti sur le jeu des apparences ou une attirance sexuelle. Tel autre couple fait alliance sur un intérêt commun ou sur le partage des biens. C'est dire les variations possibles de la subjectivité individuelle.

### 3.2.2.1.4 Un nom pour l'oeuvre : pseudonyme ou patronyme ?

Si le créateur s'en tient « aux rigueurs de la loi » qui ne permet à tout citoyen qu'un nom, il signe son oeuvre par son patronyme. Si, au contraire, le créateur souhaite se jouer des interdits, il donnera à cet état un pseudonyme différent du nom de son état civil. Le choix d'un pseudonyme est l'exemple des traces que le créateur laisse de son patrimoine génésique. Dans la mesure où le créateur le choisit librement, le pseudonyme lui donne une double position :

- A l'intérieur, il fixe le point de vue à partir duquel, il met à jour son patrimoine génésique. Le Dr Louis Destouches choisit, par exemple, le prénom féminin « Céline » pour signer « Le voyage au bout de la nuit ». A ceux qui veulent bien le croire, l'auteur explique que Céline est le prénom de sa mère. En réalité, le vrai prénom « Marguerite » de Madame Destouches apparaîtra dans « Casse-pipe », comme mot de passe oublié par une troupe de soldats. En fait, ce prénom « Céline » est celui de sa grand-mère maternelle<sup>1</sup>. Les récits publiés sous ce nom, par conséquent, sont les traces d'une création entre deux femmes et deux générations échappant partiellement au patronyme Destouches. Du nom de son père, d'ailleurs, le Dr Destouches ne retiendra que le prénom au moment où le père de l'écrivain, Ferdinand Destouches, amateur de littérature, meurt en mars 1932.

- A l'extérieur, cette prise de conscience portant un autre nom que le patronyme, veut cacher son auteur aux yeux du public. Le créateur verserait un contenu plein de sens dans un contenant de son choix. A y voir de plus près, ce jeu de cache-cache est assez illusoire. Au cas où le créateur devient célèbre comme le peintre Picasso, découvrir le véritable patronyme ou

---

<sup>1</sup> Philippe Muray, Céline, Editions du Seuil, Paris, 1981. p 83.

l'origine du pseudonyme, en l'occurrence le deuxième prénom de Maria Picasso Lopez, mère du peintre, est un jeu d'enfant. L'auteur essaie de se soustraire à la loi civile qui n'autorise qu'un nom à un citoyen. Ce faisant auteur, au contraire, un citoyen peut prendre un nom pour pseudonyme.

Chaque fois, d'ailleurs, qu'un sujet s'autorise - aux deux sens de se faire auteur et de se permettre - de jouer d'un système de significations, le changement de nom est possible. Ainsi les religieux ou les femmes s'attribuent des nom souvent différents de ceux donnés par l'état civil ou bien accolent des titres à leurs patronymes. C'est dire que l'effet d'une substitution symbolique n'est pas négligeable

### 3.2.3 Les états de conscience du sujet créateur.

Aux 4 phases habituelles du processus ( Préparation, incubation, illumination et vérification ) correspondent des états de conscience caractéristiques.

#### 3.2.3.1 Préparation.

Cette phase correspond à l'état actuel des connaissances, de l'art ou de la technique. " Le calme avant la tempête " du sujet créateur caractérise cet état de conscience où les problèmes trouvent une solution par des méthodes connues et éprouvées. Sur le prototype de l'enfant suçant le sein, la phase de préparation apporte une satisfaction complète de la demande alimentaire. L'adulte atteint quelques fois cet état d'équilibre entre offre et demande pour la satisfaction d'un besoin.. Chez l'enfant, cet état idyllique cesse lorsque le sein se retire. De la même façon, le sujet créateur, à la fin de la phase de préparation entre en crise.

##### 3.2.3.1.1 Les crises.

Une anomalie vient troubler un ordre qui semblait parfait et immuable. Un détail vient par exemple rompre la correspondance entre théorie et pratique. Ainsi, un groupe de planification, chargé de l'industrialisation d'une région du Moyen Orient opte pour un ramassage du lait en camion citerne de 20 t sans savoir que, sur le terrain, l'absence de tunnel au gabarit interdit la circulation de ce genre de véhicules. Cet anomalie oblige le responsable du projet à imaginer des solutions nouvelles par rapport au plan initialement prévu..

##### 3.2.3.1.1.1 *Le retrait narcissique ou repli sur soi.*

Généralement cet état ne dure pas longtemps. Le rêve, par exemple, " gardien du sommeil ", modèle réduit d'une crise est vite oublié par les occupations diurnes. De plus longue durée, cette crise est appelée crise d'identité. Liée d'habitude à une certaine ressemblance à autrui, l'identité entrant en crise provoque alors un repli sur soi. Abandonnant toute ressemblance avec autrui, il vit alors à la fois son unicité et sa solitude.

##### 3.2.3.1.1.2 *Les grandes crises de la vie.*

Didier Anzieu<sup>1</sup> distingue 3 grandes catégories de crises donnant naissance à une oeuvre :

- .- Crise de jeunesse vers 20 ans.
- .- Crise de la maturité vers 40 ans
- .- Crise de la vieillesse.
  - .- Crise de 60 ans
  - .- Crise de 80 ans.

Au cours de ces crises, la menace d'une disparition inéluctable amène le sujet créateur à un réarrangement symbolique qui lui permet d'adapter son explication du monde à son état ou son environnement. La création a pour but, entre autre, de retrouver l'équilibre une fois les crises passées. Une caractéristique commune à ces crises est un profond bouleversement intérieur et une exacerbation de la pathologie de l'individu<sup>2</sup>.

### **3.2.3.2 Incubation.**

Le sujet créateur est en mesure d'apporter une solution au problème posé non pas par application directe de son savoir- faire mais par une actualisation judicieuse d'expériences passées. Il se trouve alors dans la position de l'enfant passant du sein nourricier au lait. Le problème posé lui tient à coeur parce qu'intuitivement il se sent porteur d'une solution possible. D'un problème extérieur à lui, il perçoit alors qu'il est concerné comme la bouche et le lait faisait de lui, enfant privé du sein de sa mère, un agent actif de recherche de nourriture.

#### **3.2.3.2.1 Pensées fugitives.**

Dans cet état, des pensées fugitives « passent par la tête » : si le sujet créateur se met à leur écoute, elles sont souvent très fécondes. Il se perçoit alors comme médiateur ou maillon d'une chaîne généalogique, en tous cas un instrument par lequel le Beau, la Nature ou l'Esprit se manifeste à lui<sup>3</sup>.

La phase d'incubation fait appel à des ressources hors de la conscience du sujet créateur. De ce fait, elle pose la question de la relation entre le sujet et sa création. Est-à dire que le sujet créateur sans le savoir peut sélectivement trouver un certain type de solutions ? Le sujet semble digérer des données en attendant une réponse. Une boutade montre l'importance du sujet : Combien avant Newton ont vu tomber des pommes sans découvrir pour autant la loi de la gravité<sup>4</sup>.

### **3.2.3.3 Inspiration.**

De la même façon que l'enfant est amené à distinguer entre sein et lait apportant satisfaction, le sujet créateur déplace le sens de sa recherche sur un objet voisin. Il revit alors sensoriellement sa prégénitalité<sup>5</sup>.

#### **3.2.3.3.1 Saisissement.**

---

<sup>1</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytique sur le travail créateur. Gallimard, Paris, 1981. P 49-56.

<sup>2</sup> Didier Anzieu, Psychanalyse du génie créateur. Dunod, Paris, 1974. P 5.

<sup>3</sup> Michel- Louis Rouquette. La créativité. P.U. F. Paris, 1973.p 10.

<sup>4</sup> Sidney Parnes, Aha, in: Perspectives in creativity, Aldine Publishing Company, Chicago 1975. P 225.

<sup>5</sup> Marcelle Spira, Créativité et liberté psychique, Césura Lyon Edition, Lyon, 1985. P 112.

C'est souvent un évènement apparemment fortuit qui déclenche la naissance d'idées fructueuses. L'invention des digues à éléments tétraédriques enchevêtrés, par exemple, laissant passer l'eau de mer est due à des ingénieurs qui, après une partie de tennis de table, ont joué avec des balles. Ils ont remarqué que 3 balles disposées selon les axes d'un tétraèdre libéraient un espace. Cette forme apparue fortuitement attirait naturellement l'attention d'un ingénieur spécialiste des digues marines. Elle permettait alors de produire industriellement des digues « en chevaux de frise » suffisamment massives pour résister à de forts courants sans être si étanches qu'elles risquaient d'être emportées. On remarquera sur cet exemple que le caractère fortuit est surtout lié à l'éloignement logique des deux préoccupations de l'inventeur, en l'occurrence les digues et les balles de tennis de table. Dans ce cas, la convergence des séries amenant à une invention n'est surprenante qu'après coup. Beaucoup d'ingénieurs ont sans doute joué avec des balles de tennis de table sans que leurs préoccupations ne les aient conduit à imaginer l'utilisation de ces formes pour construire des digues répondant à leurs attentes. On peut se demander également si ce type de digue n'aurait pas pu être inventé par l'observation des « chevaux de frise » largement utilisés lors des deux guerres mondiales. Leur forme, à tout prendre, suggèrerait plus facilement des digues que l'assemblage ludique de balles de tennis de table. Mais les connaissances de l'inventeur en hydraulique marine a sans doute joué un rôle déterminant dans la découverte. Puisque l'originalité de la digue tient à la forme des éléments tétraédriques brisant la force des vagues dans l'enchevêtrement de leur assemblage. Il est peu probable qu'un militaire sans connaissance en hydraulique marine ait pu penser à appliquer les propriétés des chevaux de frise à la fabrication de digues.

### **3.2.3.4 Illumination.**

De la même façon que l'enfant commence à se représenter sa mère à partir de la nourriture qu'il incorpore, le sujet créateur produit des images analogues aux questions incubées. Ce faisant, il a échappé en particulier au carcan du langage qui enserme la réalité pour laisser émerger intérieurement une nouvelle réalité. Il décolle alors de son environnement y apporter " sa vision des choses ".

#### **3.2.3.4.1 Décollage créateur.**

Le psychanalyste anglais Jacques Elliott a proposé trois voies menant à ce que Didier Anzieu appelle le décollage créateur<sup>1</sup>. La première prend appui sur ce que Mélanie Klein décrit comme position paranoïde - schizoïde vécu par le petit enfant pendant le premier semestre de son existence. Elle est caractéristique des crises de l'adolescence. La seconde, typique des crises de la maturité est une réélaboration d'une autre position, également constitutive du « noyau psychotique<sup>2</sup> », la position dépressive-réparatrice. La troisième semble être typique de la vieillesse sans qu'une explication du même ordre ait pu être donnée.

Quoi qu'il en soit, Didier Anzeu attribue la prédisposition à l'empathie à un amour maternel surabondant et surstimulant . Le décollage créateur exige, de plus, une référence de type paternel<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur, Gallimard, Paris, 1981. P 49.

<sup>2</sup> Impliquant l'objet total : Marcelle Spira. Comment l'inspiration nous vient-elle. Césura, Editions, Lyon, 1985. p 10.

<sup>3</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur, Gallimard, Paris, 1981. P 79.

Le premier stade de cette dédifférenciation correspond à une adaptation d'un sujet normal à la réalité par le fonctionnement du préconscient. Il s'accompagne d'une attitude passive du sujet qualifiée par S Freud<sup>1</sup> de féminine. Cette attitude s'oppose à l'appréhension active de la réalité dirigée vers un but. Chez le créateur, cette dédifférenciation est réversible et peut être provoquée. A la différence du fou, il reste vigilant, au cours de sa dissociation-régression. Il utilise ses moyens d'expression comme autant de garde-fou lui permettant de faire comprendre à autrui sa subjectivité. L'homme ordinaire, quant à lui, dans ces états de conscience ne s'auto-observe pas et laisse échapper ses impressions subjectives sans les exprimer<sup>2</sup>.

“ Les grands esprits vivent près de la folie et en sont séparés par une mince cloison<sup>3</sup> “ exprime une opinion largement répandue. L'exemple de créateurs géniaux et fous vient confirmer cette idée. Des romantiques comme Jericho ont d'ailleurs poussé à l'extrême cette conception élitiste: certains seraient doués de talents si divins<sup>4</sup> qu'ils pourraient en perdre la raison. En fait, l'imagination est une des sources à la fois de la créativité et de la folie. Mais elle est chez le créateur une instance particulière d'appréhension de la réalité alors que le fou s'y identifie corps et âme. De ce fait, la créativité est une propriété qui dépasse largement le cercle forcément restreints des créateurs géniaux.

Cette dédifférenciation s'accompagne de manifestations somatiques telles que sentiments d'étrangeté etc. Elle se double, selon Didier Anzieu<sup>5</sup>, d'un fonctionnement séparé du Surmoi, de l'Idéal du Moi et du Moi Idéal. Le sujet créateur se morcèle alors en ses différentes strates d'identifications et régresse à des époques antérieures. La distinction entre le sujet et l'objet, entre intérieur et extérieur, espace et temps, fragment et totalité devient floue<sup>6</sup>.

Au cours de cette dissociation-régression le sujet créateur cherche l'approbation d'un « bon sein ». Au cas où ce « bon sein » fait défaut, sa tolérance à la frustration est décisive. Si elle est bonne, les pensées apparaissent sous la loi du principe de réalité. Si la tolérance est moins bonne, l'appareil psychique choisit entre l'évasion et la modification de la frustration. Enfin, si la tolérance à la frustration est mauvaise, l'objet perçu « en soi » est identifié au « mauvais sein ». Le sujet projette de larges parties de lui-même dans le monde extérieur. L'identification projective dont le sujet créateur est victime peut conduire à des attaques destructives sur l'objet et à dépersonnalisation. L'oeuvre dans le cas contraire sert à gérer ces frustrations en alliant besoins et désirs sauvages infantiles en lutte contre le monde extérieur sur lequel est projeté l'interdit<sup>7</sup>.

<sup>1</sup>Didier Anzieu, *Psychanalyse du génie créateur*, Dunod, Paris, 1974. p 25.

<sup>2</sup>Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, Paris, 1981. P 95.

<sup>3</sup>Greats wits are sure to madness near allied

And thin partitions do their bound divide.

in: Leonard Woolf, *Mein Leben mit Virginia*, Frankfurter Vlerlagsanstalt GmbH, Frankfurt/Main, 1988.

<sup>4</sup>Je remercie Dag Fyri pour cette indication.

<sup>5</sup>Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, Paris, 1981. P 100.

<sup>6</sup>Antoon Geels. *Skapande Mystikk*, Plus Ultra, Løberød, 1989. p 191.

<sup>7</sup>Marcelle Spira. *Créativité et Liberté psychique*. Césura Lyon Editons. Lyon, 1985. P 60.

Dans le cas le plus fréquent où l'âme reste chevillée au corps, l'image du corps du sujet créateur devient préconsciente<sup>1</sup>. Par ce simple moyen, le sujet créateur répond aux sollicitations de son environnement : par des métonymies son désir trouve une expression tandis que l'apport de sens nouveau est due à ses métaphores. Lorsque le sujet créateur ouvre le registre de la représentation, il sera dit à son barycentre d'inspiration par analogie avec le centre de gravité sur lequel le poids d'un corps donné est supposé se concentrer.

Si quelqu'un associe librement, il peut se placer à l'endroit où l'ensemble des signifiants que les générations antérieures lui ont légué, forment un puits sans fond. Sa vérité comme dit le proverbe s'y trouve et puisque le puits est sans fond, la vérité qu'il professe alors est une résurgence du vide dans lequel baignent ces signifiants. Cet état de conscience peut également être obtenu par la méditation et des mouvements appropriés du corps. Le sujet créateur a alors l'impression d'être en contact avec sa vérité absolue qui ne peut être ni prouvée ni exprimée. Il semble que la mise en abîme philosophique soit une composante de cet état de conscience. Il est également voisin du grand Zéro que J.-F Lyotard<sup>2</sup> fait entrer dans une économie libidinale et auquel vient se heurter la demande, ou le grand vide de Lao-tse ou même le grand absent<sup>3</sup>. Cette impression de vide est, selon D Anzieu la marque que l'homme manque et manquera toujours d'un objet constamment disponible lui apportant une satisfaction totale. Ce vide est alors l'envers du trop plein de la pulsion de vie. Quoique soit le sens de ce vide<sup>4</sup>, à cet endroit, il en est de la vérité du créateur comme de la science : elle est composée d'îlots de certitudes dans un océan de doute. Il éprouve même ce sentiment « océanique » que S Freud et R Rolland décrivent comme une communion harmonieuse du sujet avec le monde. Dans sa fluidité, ce sentiment, en même temps, s'ouvre sur un abîme insondable comme sur un danger surmonté<sup>5</sup>. Il est, selon S Freud, une réplique du rapport initial de l'enfant avec le grand Tout ambiant, c'est-à-dire une réminiscence de l'image de sa mère. Retrouvant, comme le note Lou Andréas-Salomé, quelque chose de sa prime enfance, une totalité intacte, il est satisfait d'être le tout dans le tout, c'est-à-dire épouvant la complétude narcissique<sup>6</sup>.

### 3.2.3.5 Vérification.

Il reste au créateur à exprimer les enseignement de son voyage intérieur. Il choisira alors le moyen d'expression en vigueur dans son domaine d'activité. Après avoir imaginé, par exemple, un observateur voyageant sur un rayon de lumière, A Einstein traduit en équations la théorie de la relativité restreinte.

Le créateur se soumet ensuite aux lois en vigueur dans le domaine considéré. Dans ce contexte l'affaire Lyssenko est un contre-exemple probant. Faute de vérification réellement scientifique, Lyssenko fut encouragé par les autorités soviétiques à développer des thèses conformes à l'idéologie officielle. Soutenu par des moyens financiers importants, Lyssenko continua à présenter ses préjugés idéologiques comme autant de théories scientifiques.

<sup>1</sup> Antoon Geels. Skapande Mystikk, Plus Ultra, Løberød, 1989. p 143.

<sup>2</sup> Jean-françois Lyotard. Economie Libidinale. Les Editions de Minuit, Paris, 1974. p 13.

<sup>3</sup> Jean-françois Lyotard. Economie Libidinale. Les Editions de Minuit, Paris, 1974. p 58.

<sup>4</sup> Ce manque pourrait être noté par un trou d'épingle dans le papier ou bien être compris par la partie vide d'un Zéro ( non les contours qui, en général, portent le sens du caractère).

<sup>5</sup> Guy Rosolato, Présente mystique. Nouvelle Revue de Psychanalyse, n 22, 1980. Gallimard, Paris. p 22.

<sup>6</sup> Marcelle Spira. Créativité et liberté psychique, Césura, Lyon, 1985. p 54.

### 3.3 LES FORCES DE LA CREATION.

A l'examen de tant d'efforts pour définir une réalité nouvelle, on peut se demander les forces qui animent le créateur. L'option psychanalytique offre une série de concepts apportant une réponse possible à cette question.

#### 3.3.1 Eros et Thanatos.

Le sujet créateur est un corps sexué immergé dans le langage dont il extrait les éléments pour affronter la réalité. Durant toute sa vie, l'être humain est livré à un double processus :

- il retourne à l'inorganique par abaissement des tensions sous l'emprise de Thanatos qui tend à annuler le désir. Ces pulsions de repos sont, selon Françoise Dolto<sup>1</sup>, sans représentation. Elles sont à l'oeuvre dans le sommeil gardé par un signe de vie, le rêve.

- Au contraire, les pulsions de vie, à partir de représentations, organisent des unités vivantes caractéristique de l'Eros dont la force ne peut que retarder la mort<sup>2</sup>.

#### 3.3.2 Créativité et vie mystique : les 4 libidos.

Ces deux forces sont à distinguer de celles de destruction dont l'agressivité est la manifestation la plus habituelle. Ces forces au contraire de Thanatos peuvent faire partie du processus de création comme l'indique Sabina Spielrein dans « La destruction comme source de devenir ». On parle alors de violence fondatrice. Selon le domaine où ces forces s'appliquent, la libido prendra différents aspects : le désir de savoir ( libido sciendi ) est évidemment la composante majeure de l'activité scientifique. Le désir de sentir ( libido sentiendi ) préside à l'élaboration des oeuvres d'art. Le désir de puissance ( libido dominandi ) soutient la maîtrise technique de la réalité. Le désir de chair est à l'origine, au moins pour une part, d'art comme la danse ou l'expression corporelle. Ces forces, comme le remarque Didier Anzieu<sup>3</sup>, sont également en jeu dans la vie mystique. «La dispersion de la pulsion de vie dans ses buts et ses objets est suspendue par le Moi ( c'est l'ascèse ); l'espace psychique laissé vide est investi massivement par la pulsion de mort ( c'est l'angoisse ); la pulsion de vie, une fois retournée et concentrée sur sa source et sa poussée, fait retour sous forme d'une recharge libidinale dont l'intensité est considérable ( c'est l'extase ).» Selon Blaise Pascal, il s'agit dans la vie mystique de renoncer après Saint Jean et Saint Augustin<sup>4</sup> aux trois sortes de libido ( sentiendi, sciendi, dominandi ) correspondants aux ordres pascaliens de la chair, de l'esprit et du coeur. Ce triple dépouillement est favorisé par les groupes qui suspendent l'exercice sensoriel, fantasmatique et intellectuel. Ces pratiques de stimulations ont pour effet, comme dans l'ascèse, l'apnée rythmique, la transe ou la répétition gestuelle de dissocier moi psychique et moi corporel. L'âme séparée du corps localise non plus dans le corps mais dans un espace illimité l'origine de ses sensations<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984. P 23

<sup>2</sup> Nicolas Durus, *Narcisse en quête de soi*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1985. p 32

<sup>2</sup> Didier Anzieu, *Du code et du corps mystique et de leurs paradoxes*, Gallimard, Paris, 1980, No 22 p 166.

<sup>3</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Gallimard, Paris, 1981. p 210.

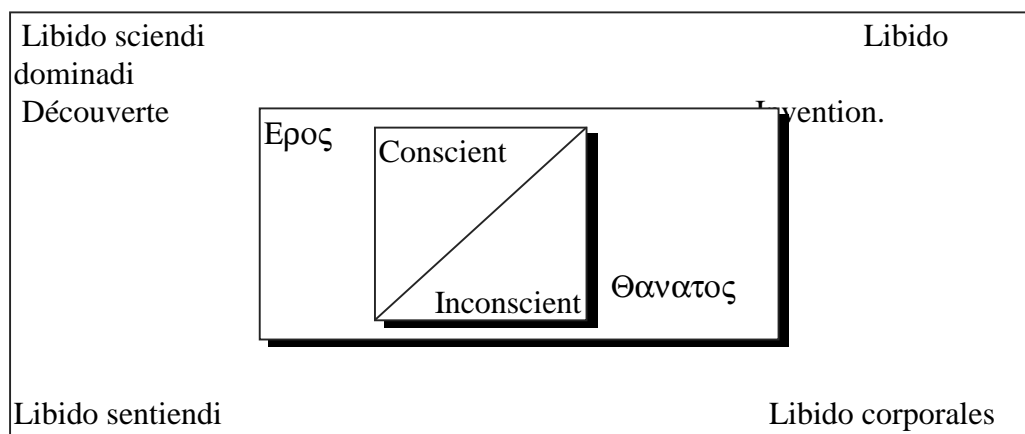
<sup>4</sup> Didier Anzieu, *Du code et du corps mystique et de leurs paradoxes*, Gallimard, Paris, 1980. No 22 p 164.

<sup>5</sup> Didier Anzieu, *Du code et du corps mystique et de leurs paradoxes*, Gallimard, Paris, 1980, No 22 p 166.

## 4. La situation créative.

### 4.1 Figuration de la situation créative.

A l'aide des concepts introduits précédemment, un modèle de situation créative peut être esquissé. Quel que soit le créateur, on supposera qu'il se trouve sous l'emprise des quatre forces suscitées. Dans ces conditions la situation créative peut se représenter de la façon suivante:



Θανατος= Instinct de mort  
Instinct de vie.

Pulsion de mort: (Désir de non désir). Epos=

Pulsion de vie :

Libido Sciendi = Désir de savoir. Libido Dominandi= Désir de puissance.

Libido Sentiendi = Désir de sentir Libido Corporalis = Désir de la chair.



Fig.- 36. Figuration de la situation créative.

Il s'agit alors pour qualifier la situation créative de déterminer dans quelles conditions la production d'idées est la plus féconde.

#### 4.2 Quelques concepts ...

##### 4.2.1 Le désir de l'auteur et son adresse.

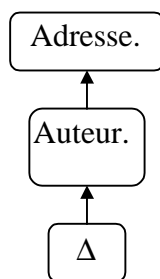
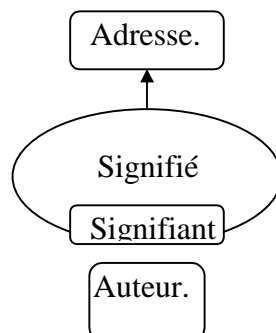


Fig.- 37. Le sujet créateur s'adresse à quelqu'un.

Que le créateur soit seul ou en présence de quelqu'un, le fait même qu'il utilise un système symbolique de représentation de sa réalité, oblige à prendre en compte son adresse. On sait, par exemple, comment Fresnel découvrit les lois de l'optique. Il remarqua qu'il pouvait voir à certains moments les reflets d'une femme sur une vitre d'une de ses fenêtres. Naturellement, il chercha à déterminer à quelles conditions il pouvait voir et revoir cette femme. Les lois de la réflexion qu'il énonça ensuite sont une représentation du désir d'un auteur à son adresse.

On remarquera la différence faite par Nobécourt entre l'objet du désir, de nature sexuelle et celui de l'amour. Peut-être Fresnel aimait-il la femme apparaissant sur sa vitre. Son désir en tous cas était activé par l'apparition de son image.

##### 4.2.2 L'objet et sa représentation : signifié et signifiant.



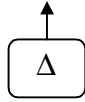


Fig.- 38. Sujet créateur, objet, signifié et signifiant.

L'objet de la recherche de Fresnel est le reflet d'une femme sur une vitre. L'image elle-même est le signifié de sa recherche tandis que le nom d'image donné au reflet est le signifiant.

#### 4.2.2.1 L'objet et le signifié de l'objet.

Le signifié n'est indépendant de l'observateur qu'en première approximation. Sans doute Fresnel désignait-il tous les êtres humains de sexe féminin par le même nom de «femme» malgré les différences nationales de costumes, de coupe de cheveux etc. Malgré ces variantes, personne ne doute qu'il s'agisse bien du même signifié «femme».

#### 4.2.2.2 Signifiant et signifié de l'objet.

Le signifiant lui-même est la trace d'une convention : la même femme ( en tant que signifié), se désigne, dans différentes langues par différents signifiants comme Frau, Women etc. Dans ce sens, la désignation, trace d'une convention n'appartient à aucune des deux parties qui, à l'origine, ont utilisé le même signifiant «femme». A chaque fois que quelqu'un veut désigner un être de sexe féminin, il doit emprunter le signifiant à l'ensemble des désignations constituant la langue. Créer, c'est justement pouvoir établir une nouvelle convention entre un objet et la langue. La nouveauté peut être factice si le nom, seul, est nouveau. Le créateur dans ce cas met du vieux vin dans de nouvelles outres. Réciproquement, un objet réellement nouveau peut porter un nom connu. Les Grecs donnaient déjà le nom d'atome à une partie insécable de la matière. Le même nom d'atome est donné aux éléments chimiques constitués d'un noyau et d'électrons. On sait que l'atome lui-même peut être divisé en particules élémentaires. De la sorte, la correspondance entre signifiant et signifié n'est pas fixée une fois pour toute. Les signifiants glissent sur les signifiés quand un nouveau sens ne leur est pas donné.

#### 4.2.3 Les trois ordres lacaniens: Réel, Symbolique et Imaginaire.

Ces signifiants font partie de l'ordre symbolique défini par J Lacan alors que le réel reste impensable. La réalité, en revanche, produit de la pensée est susceptible d'importantes variations. Etablie par consensus, elle est partagée par au moins deux personnes. L'imaginaire propre au sujet créateur trouve à s'immiscer dans le symbolique pour établir un nouveau consensus.

### 4.3 Représentation de la situation créative.

#### 4.3.1 Niveau des signifiants.

##### 4.3.1.1 Les choses en l'état.

( sur le modèle : je bois de l'eau dans un verre ).

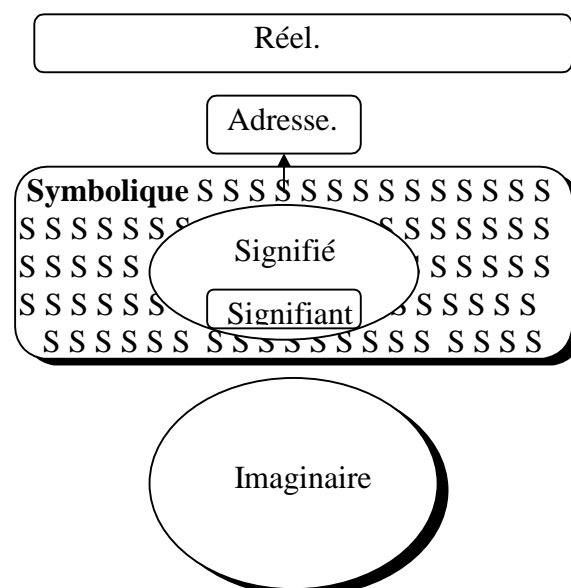
La réalité commune à un groupe humain est exprimée par une masse organisée de signifiants. Le sens de cette masse est tenue pour vrai par un groupe. Elle est elle-même ordonnée en différentes disciplines comme la biologie, la chimie, les mathématiques etc. L'évolution de cette masse est continue lorsqu'aucun apport extérieur ne vient perturber la logique interne de chaque discipline. Admettant, par exemple, le postulat selon lequel il ne passe par un point donné qu'une parallèle et une seule à une droite donnée, de nombreux géomètres ont ajouté, au cours des siècles, de nouveaux théorèmes à la géométrie d'Euclide. Si le postulat d'Euclide s'écrit :

Il ne passe qu'une parallèle et une seule à une droite donnée par un point donné.

La négation de ce postulat :

Il ne passe pas qu'une parallèle et une seule à une droite donnée par un point donné

ouvre la voie à construction de géométries non euclidienne comme celle de Rieman ou de Lobatchevski. Cette rupture repérable au niveau des signifiants fait appel à d'autres logiques que celle, habituelle , des géomètres. Leur nouvelle contribution fait appel non plus à l'organisation des seuls signifiants de la discipline mais aux productions de l' imagination. Dans la mesure où l'explosion des connaissances a morcelé le savoir en autant de disciplines trop vastes pour être accessibles à un seul savant, cette rupture, de nos jours, est souvent due aux éléments importés d'une autre branche de connaissance à l'autre. Ainsi le transfert de technologie s'opère par des transfuges comme si l'abord d'une discipline avec les yeux d'une autre était source de fécondité.



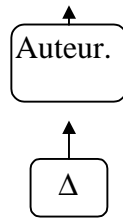


Fig.- 39 . Figuration du sujet créateur.

A partir d'un signifié s supposé indépendant de l'observateur, on distingue les signifiants S qui le représente et le décrivent. On remarquera que les signifiants S sont lettre morte.

La scène à l'origine de l'invention des Montgolfières en novembre 1782 mérite une analyse particulière. Joseph Montgolfier faisait sècher sa chemise à la chaleur d'un feu de bois. Au mur de la pièce, un tableau représentant le rocher de Gibraltar était accroché. A cette époque, cette forteresse était réputée inexpugnable<sup>1</sup>. La chemise gonflée d'air chaud s'éleva dans la pièce. Joseph Montgolfier eut alors l'idée de gonfler un ballon de 1 m<sup>3</sup> de taffetas d'air chaud: il espérait ainsi prendre le rocher de Gibraltar par la voie des airs. La montgolfière était née qui rendait réalisable le vieux rêve d'Icare.

#### 4.3.1.2 Découverte de l'anomalie de l'objet.

( sur le modèle : Je bois - un verre )

Il manque à Joseph Montgolfier, par exemple, le moyen de conquérir la forteresse de Gibraltar. Si l'on suppose que le tableau représentant le Rocher de Gibraltar figure la préoccupation de Joseph Montgolfière. La situation peut être décrite par l'expression:

Un tableau représente la forteresse de Gibraltar inexpugnable.

dans laquelle l'élément particulier est le caractère inexpugnable de la forteresse.

Plus généralement, la première phase du processus créatif commence par la découverte d'une lacune. La théorie qui explique l'Objet n'est pas entièrement satisfaisante. L'oeuvre d'art qui représente l'Objet n'est plus un lien adéquat entre l'artiste et son public. La technique ne répond plus à un besoin précis. Ressentie comme un saisissement par le créateur, l'anomalie au niveau des signifiants est représenté par -S. -S est la pièce manquante au puzzle qui le complèterait.

---

<sup>1</sup> P.L. Clément, Genèse d'une invention, in: La part du rêve- de la Montgolfière au satellite, Association des amis du Musée de l'Air et de l'Espace, p. 14.

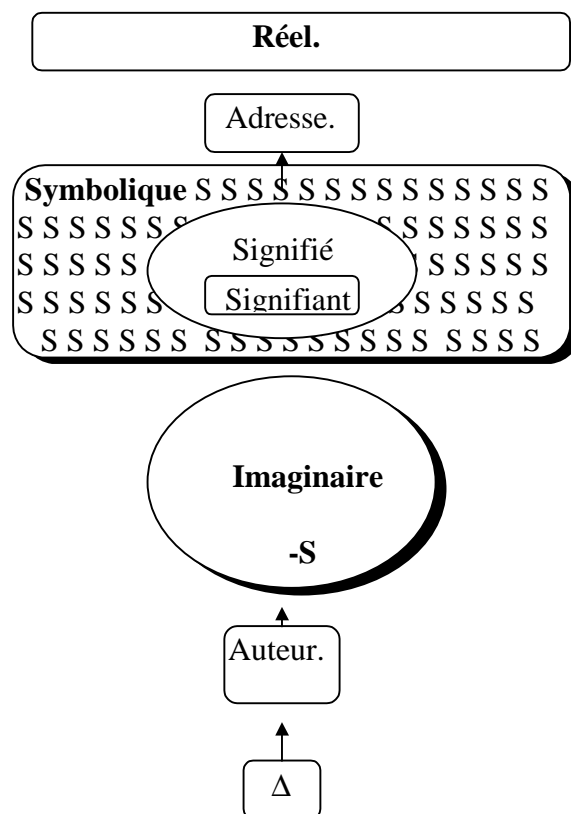


Fig.- 40. Découverte de l'anomalie.

#### 4.3.1.3 Découverte d'une métonymie correspondante

( sur le modèle: je bois + un verre ).

Cette intuition notée -S cherche une expression intelligible : c'est la formulation d'un problème, la contestation d'une vision de l'art ou une imperfection technique exprimée. Le

sujet créateur se sent inspiré : il est lieu de passage d'un souffle. Les buts et l'objet de sa recherche sont moins nets : cet état correspond à celui de l'ascèse de la vie mystique. En terme psychanalytique, on parle de dispersion de la pulsion de vie.

Le créateur, formulant un problème, explicite ce qui manque pour sa résolution. C'est, par exemple, l'impossible simultanée entre deux points de l'espace newtonien que la lumière parcourt en un certain temps. C'est l'apparition de la photographie qui bouleverse la fonction figurative de la peinture et mène à l'art abstrait. Le créateur exprime le sens -S de son intuition sous la forme d'une métonymie notée S+S où le signe + représente le terme manquant.

#### 4.3.2 Niveau des signifiés

##### 4.3.2.1 Une analogie sert de pivot à l'oscillation métaphoro-metonymique . Une bisociation à l'origine d'une métaphore : le role de l'imaginaire

( Incubation sur le modèle : un verre = la tasse )

Joseph Montgolfier souhaitait dans sa jeunesse expliquer l'ascension des nuages. Une masse d'air chaud contenue par la chemise gonflée a sans doute ré-actualisé ce souhait. Elle sert en tous cas d'analogon, pivot entre la chemise qui se soulève et le ballon de taffetas que Joseph Montgolfier construira en novembre 1782.

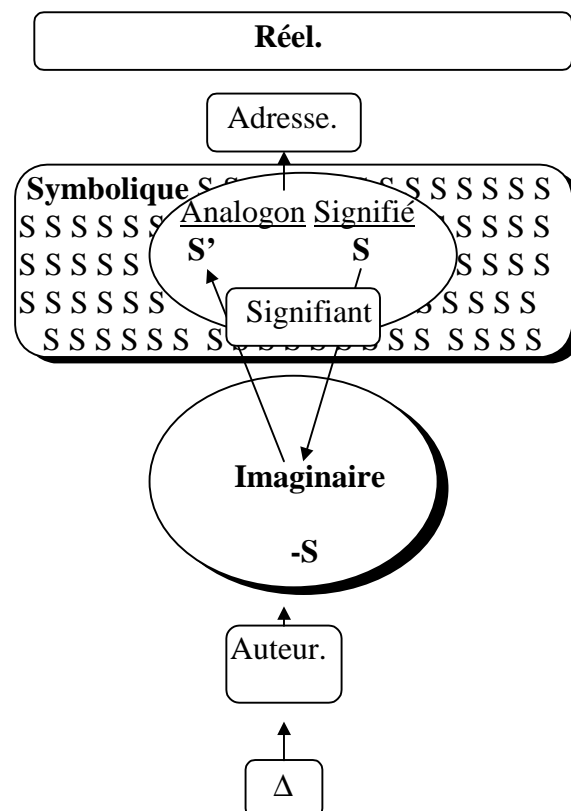


Fig.- 41. L'imaginaire à l'origine de la bisociation.

L'idée à l'origine de l'invention ne peut survenir que si le créateur distingue nettement ses perceptions « internes » et la réalité insatisfaisante présentant une lacune. Son oeuvre est

alors une tentative à réaliser la satisfaction « perverse » de la conquête toute puissante de l'objet fantasmé. Cette recherche échoue nécessairement et donne au créateur l'impression d'être « mal réalisé ou mal aimé ».<sup>1</sup>

A la fin de la phase d'incubation, le sujet créateur ne contrôle plus consciemment le processus. Trouver le moyen qui manque à la conquête de la forteresse de Gibraltar suppose une collision entre le souhait de jeunesse d'expliquer l'ascension des nuages et l'image de la chemise mise à sécher qui se soulève. Joseph Montgolfier existe alors sur deux plans:

- Le plan l'imaginaire conscient ou inconscient figuré par l'ascension des nuages.
- Le plan de sa perception consciente de la réalité extérieure, en l'occurrence la chemise gonflée d'air chaud.

Quelques créateurs ont précisé le rôle de l'imagination au cours de la découverte ou de l'invention. Au début de son autoportrait<sup>2</sup>, par exemple, A Einstein s'arrête un instant sur le processus de création. Il y distingue une pensée verbale et visuelle: d'une série d'images mentales, il s'applique à reconnaître un analogon, image présente dans plusieurs séries disparates. Cette image devient alors organisatrice de sa pensée que les mots n'ont plus qu'à communiquer au monde extérieur. Dans le cas de la relativité restreinte, A Einstein s' imagine observateur situé sur un rayon de lumière et découvre l'impossibilité d'une simultanéité absolue.

« Si je suis un rayon de lumière à la vitesse  $c$  ( vitesse de la lumière dans le vide ) j'observerai ce rayon comme un champ électromagnétique au repos, bien que d'un point de vue spatial il soit oscillatoire. Cependant, il semble qu'une telle chose ne soit possible ni en termes d'expérience ni en partant des équations de Maxwell. Dès le début, j'étais convaincu, de façon intuitive, que pour un observateur tout se passerait selon les mêmes lois que pour un observateur au repos par rapport à la terre. Car, comment le premier observateur pourrait-il savoir, ou comment pourrait-il arriver à déterminer qu'il se trouve dans un mouvement rapide et uniforme .

On voit que le germe de la théorie de la relativité restreinte est déjà contenue dans ce paradoxe. Aujourd'hui, on sait que toutes les tentatives pour clarifier ce paradoxe de façon satisfaisante étaient vouées à l'échec tant que l'axiome du caractère absolu du temps - ou de la simultanéité - restait ancré profondément hors de la conscience. »

S', en l'occurrence un observateur sur le rayon de lumière déduit par analogie d'un observateur newtonien S est une métaphore notée =

$$S = S'$$

#### 4.3.2.2 Analogie et transfert de technologie

La pensée analogique pourtant frappée de discrédit dans l'univers scientifique est dans le domaine de la technologie d'une étonnante fécondité : un industriel laitier, au temps héroïque de l'informatique, voulait optimiser le ramassage des bidons de lait sur le bord des routes. Lors d'une excursion en autobus, il remarqua que les enfants attendaient le ramassage scolaire sur le bord de la route comme les bidons de lait. Il eut alors l'idée de poser :

$$\text{bidons de lait} = \text{enfants.}$$

<sup>1</sup> Marcelle Spira, Créativité et Liberté psychique, Césura Lyon Edition, Lyon, 1985. P 112.

<sup>2</sup> Albert Einstein, Autobiographie, Interéditions, Paris, , 1990, p 13.

pour appliquer les programmes d'optimisation du ramassage scolaire à la collecte du lait dans les zones rurales. Dans ce cas, l'analogie fonctionnelle sur laquelle pivote sa pensée est « quelque chose qui attend d'être ramassé ». La recherche de telles analogies fait l'objet aujourd'hui d'une branche entière de l'activité de recherche industrielle, le transfert de technologie. Dans le passé, et pour des technologies simples ces transferts se sont produits de façon naturelle à l'origine du passage par exemple de la voile au cerf-volant.

#### 4.3.3 Niveau des signifiants.

##### 4.3.3.1 La métaphore est exprimée à l'aide des éléments du symbolique.

Les éléments du symbolique exprimant la métaphore apportent à l'objet une modification. C'est la nouvelle façon de voir impressionniste qui, délaissant la fonction purement figurative de la peinture, ne retient de l'objet que l'impression laissée à l'observateur.

Il ne reste plus à la création nouvellement née d'être examinées selon des critères de validité adéquats. L'idée d'un ballon de taffetas d'un m<sup>3</sup> reproduisant l'ascension des nuages doit être testée pour devenir invention. De même, la courbure de l'Univers des théories einsteiniennes prédit la présence de nouveaux astres cachés derrière le soleil et pourtant visibles de la terre.

##### 4.3.3.2 Validation de la métaphore.

###### 4.3.3.2.1 Invention et environnement social: la machine à vapeur.

La validation d'une invention, découverte ou oeuvre d'art n'est pas nécessairement contemporaine de leur création. Le regain d'intérêt pour des musiciens comme Vivaldi intervient quelques siècles après la composition des oeuvres. Sans les besoins croissants de matériel sonore radiophonique ni la mention de la source d'inspiration sur les partitions de J.S. Bach, Vivaldi serait resté inconnu du grand public contemporain.

L'invention en 1669 de la machine à vapeur n'est également qu'une redécouverte améliorée de l'éolipyle du mathématicien grec, Héron d'Alexandrie<sup>1</sup>. 15 siècles séparent donc la découverte proprement dite de son application pratique. L'environnement technico-économique autour de l'invention explique, au moins en partie, le peu de succès de l'éolipyle du premier siècle. Les esclaves de l'Antiquité fournissent la force de travail que le XVII<sup>ème</sup> siècle s'efforce d'obtenir en transformant différentes sources d'énergie.

###### 4.3.3.2.2 Invention et environnement idéologique.

De la même façon, l'optique des miroirs et des lentilles était connue des Grecs. Archimède ( 278-212 av J-C ) en utilisa même les propriétés pour défendre Syracuse. Mais il faudra attendre la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle pour que J Jansen et son fils Zacharias, opticiens hollandais aient l'idée d'accoler à l'oeil une lentille pour grossir l'objet observé. Entre temps, les théories d'Epicure, d'Euclide et de Ptolémée sur la lumière avaient été abandonnées. Désormais, intercaler une lentille semblable au cristallin entre l'oeil et l'objet avait un sens: l'invention du microscope ou du télescope était possible.

---

<sup>1</sup> Valerie Giscard d'Estaing.- Le livre mondial des inventions, Cie 12, 1987, Paris. P 299..



Etat actuel	Je bois l'eau d'un verre	-----	
	Je bois un verre	-----	Métonymie.
Découverte d'une anomalie	Je bois-un verre	-----_-----	
Recherche d'une métonymie	Je bois + un verre	----- + -----	Elision syntagmatique
Analogie pivot.			
	Un verre = la tasse	=	Substitution . paradigmatic.
Recherche d'une métaphore.			
	Je bois +=la tasse	-----+=-----	Métaphore
Je bois +=la tasse		Métaphore validée	-----
-----			
Validation de la métaphore			
	« Je bois la tasse »		
	Je bois la tasse		Métaphore usée.

Fig.- 42. Les différentes phases de l'oscillation-metaphoro-metonymique.

<p>« Je bois ( l'eau contenue dans un verre ) + verre = la tasse »</p> <p style="text-align: center;">omission                      connection    substitution</p>
--

Fig.- 43. Figuration del'oscillation métaphoro-métonymique.

#### 4.3.3.3 Usure de la métaphore .

Ainsi le nom de Robert Koch est associé à ses travaux sur la tuberculose : de sa découverte des causes de la maladie, l'histoire des sciences ne retient qu'un bacille. Elle laisse dans l'ombre l'histoire du savant lui-même. Pour les discours qu'elle tient sur la tuberculose un substitut métaphorique de Robert Koch comme le « bacille de Koch » lui suffit.

## **4.4 Facteurs déterminants de la situation créative.**

### **4.4.1 Le temps dans le processus créatif.**

Après N Berdiaeff, il semble commode pour caractériser la situation créative de distinguer entre 3 sortes de temps. Le premier est cosmique, cyclique, mesurable mathématiquement et comportant un calendrier et des heures. C'est le temps de notre système solaire. Le deuxième type de temps est orienté vers l'avenir et générateur de nouveauté, figuré par siècles et millénaires. En lui, le futur dévore le présent pour rejeter derrière lui le passé. Le troisième temps est existentiel, où un instant peut avoir plus de significations que de longues années des deux autres. De ces moments S Kierkegaard dit qu'ils sont autant d'«atome d'éternité». C'est à ces atomes d'éternité que le sujet créateur donne un sens. Pour ce faire, il baigne dans le temps existentiel alors que son oeuvre, hors de lui, est projetée dans le temps historique et cosmique.

### **4.4.2 Le hasard dans le processus créatif: la découverte de la pénicilline.**

Cette distinction explique pour une bonne part l'apparente soudaineté de certaines créations. Les deux séries convergentes définissant le hasard font ainsi partie intégrante du processus de découverte. La première série est portée par un temps historique alors que la seconde appartient au temps existentiel du créateur.

Lorsqu'un soir de novembre 1921, par exemple, A Flemming nettoyait sa batterie de tubes et de boîtes, il remarqua quelque chose d'étrange. Une plaque était recouverte de colonies de bactéries jaune d'or. Mais au voisinage d'une goutte de son mucus nasal vieux de 2 semaines, il n'y avait aucune bactérie. Intrigué, Flemming prépara une culture de cette bactérie et lui ajouta une goutte de son mucus nasal. En présence du Dr Allison, jeune bactériologiste, il constata que la solution opaque de micrococcus leisodekticus se clarifiait en moins de deux minutes. L'agent bactérien qui devait ensuite porter le nom de lysozyme, n'aurait probablement pas été découvert si A Flemming s'était cantonné aux manipulations habituelles de sa discipline. Inversement, un garçon de laboratoire sans formation bactériologique n'aurait rien remarqué de l'anomalie. La découverte du lysozyme se situe au point de convergence de deux séries, l'une apportant le micrococcus probablement par la fenêtre et l'autre une goutte de mucus nasal. L'activité de A Flemming, lors de sa découverte, est soustraite aux lois ordinaires de la logique de recherche.

De la même façon, le 3 septembre 1928, Flemming revenait de vacances et nettoyait sa paillasse en plongeant les vieilles cultures dans du désinfectant. Il remarqua sur le dessus de la pile, une plaque miraculeusement épargnée par le désinfectant. Une goutte de moisissure, entourée d'une zone sans bactéries semblait contenir un agent anti-bactérien. Selon toute vraisemblance, cet agent anti-bactérien qui portera plus tard le nom de pénicilline avait été apporté par une spore sur la plaque avant ensemencement. La même étude de l'effet de la pénicilline sur une culture bactérienne menée selon les méthodes conventionnelles de la bactériologie n'aurait pas donné de résultat.

Face à l'objet, le créateur éprouve une insatisfaction par rapport à l'idée qu'il se fait de l'objet. A Flemming ne s'attend pas à ce que le désinfectant épargne une de ses cultures. Cet écart entre l'effet attendu et la perception des faits provoque son insatisfaction. Une explication doit être trouvée: une organisation satisfaisante des signifiants couvrant les faits observés remet tout en ordre : un nouveau signifiant, la pénicilline est énoncé couvrant l'agent anti-bactérien ainsi découvert.

#### 4.4.3 Les contraintes et les pressions : avant le duel de Galois.

La découverte de la pénicilline ne révèle pas de contraintes pesant sur le créateur lui-même. Il n'en est pas toujours de même: bien des créateurs, pressés par les circonstances, ont senti « le feu sacré » les saisir corps et âmes. Ainsi, Evariste Galois provoqué en duel rédigea la veille de sa mort, pendant une nuit de 1832 sa théorie des groupes. Sous la contrainte cependant peu de créateurs, tel le mathématicien songent à donner des précisions sur sa méthode. En quelque sorte, l'ardeur qui le prend, l'empêche de dérouler le fil d'Ariane, pour, une fois sorti du labyrinthe de sa recherche, pouvoir en reconstituer le discours.

#### 4.4.4 Le confident du créateur.

Si une pression extérieure peut provoquer une tension propice à la création, un confident du créateur semble bien lui permettre d'atteindre la complétude narcissique. Mais contrairement à la pratique du monologue, l'instauration d'un dialogue entre le créateur et son ou ses confidents encourage la recherche d'analogies ou de métaphores<sup>1</sup>. Ensuite, ces représentations internes de la réalité extérieure servent de modèles autour desquels l'oeuvre s'exprime.

Ainsi Freud prend Breuer puis Fliess comme confident ou Vincent Van Gogh se lie étroitement à son frère Théo ou à Gauguin. Dans ces cas, le créateur cherche à reproduire « La symbiose naturelle de la mère et de l'enfant<sup>2</sup> sous le double signe du bonheur et de la conquête du corps et du monde.

#### 4.4.5 Pouvoir et créativité.

L'activité du créateur et de son confident se place en retrait de l'environnement social. En particulier, les mots qu'ils échangent n'appartiennent pas à la langue qui définit les positions hiérarchiques habituelles. Sans doute cet usage de la langue explique-t-il la présence d'une activité créatrice indépendante de la position sociale des créateurs. Du mot d'ordre à la poésie, l'activité humaine s'échelonne entre l'action sur l'espace politique ( domaine du pouvoir ) et la la création - au sens de poïétique - ( attribut de la puissance ).

Mot + force = Pouvoir.
Mot + Mot = Communication.
Mot + Emotion = Poésie.

Fig.- 44. Différents usages de la langue : du pouvoir à la puissance.

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, Choses dites, Editions de Minuit, Paris, 1987. P 8.

<sup>2</sup> Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytique sur le travail créateur, Gallimard, 1981. P 61.

#### 4.4.6 Le groupe de référence.

De la même façon, le créateur, sans doute pour contrecarrer sa solitude, fait partie d'un groupe où ses innovations peuvent peu ou prou être acceptées tandis que sa fonction sociale est soutenue.

## 5. Conclusion: le progrès est un bouillonnement d'innovations.

### 5.1 Notion linéaire du progrès.

Le progrès scientifique a fait naître bien des illusions sans doute parce qu'il était perçu comme une progression linéaire continue et indéfinie vers une vérité unique laissant derrière elle bonheur et prospérité. Les premières fissures dans ce tableau idyllique sont apparues lorsque la construction logique des concepts s'est heurtée à des contradictions irréductibles. La lumière, par exemple, pouvait être à la fois onde et corpuscules, l'énergie à la fois continue et discontinue etc. La vérité scientifique ne se présentait plus comme un ensemble ordonné de concepts. A un foisonnement de modèles correspondait le chaos de la réalité à découvrir. La science devait s'accommoder d'offrir des explications disparates. Du même coup, la notion de progrès scientifique s'en trouvait profondément bouleversé. D'un cheminement linéaire vers une vérité unique, le progrès scientifique devenait une suite plus ou moins ordonnée de changement de paradigmes. Au gré des éclairages sur la réalité, la communauté scientifique chaussait différentes "lunettes". La réalité objective et ses lois n'attendaient plus d'être découverte mais dévoilaient ses différentes facettes à ceux qui voulaient bien la voir. Le progrès scientifique ne s'inscrivait plus dans une vision unique mais ressemblait aux yeux des abeilles dont les facettes aurait été les paradigmes.

### 5.2 Innovation par à-coup et ricochets.

L'innovation dans ces conditions n'est plus un affinement continue d'une vérité sur la réalité ultime mais le passage discontinue d'une facette ( paradigme ) à l'autre. Une nouvelle approche de la nature de la lumière rend ainsi possible l'invention de la photographie. Par ricochets, la photographie est nécessaire à la mise au point du cinématographe. Hors de ce champ d'action la conception du théâtre s'en trouve ainsi modifiée.

Ricochet	Arts	Technique	Science
	Théâtre	Cinématographe	
	Impressionnisme		Analyse de la lumière
	Art abstrait	Photographie	

## LISTE DES ILLUSTRATIONS.

Fig.- 1. Un champ des possibles pour l'étude de la créativité. ....	8
Fig.- 2 .Enfant et stimulus. ....	11
Fig.- 3. Un stimulus provoque une excitation interne. ....	12
Fig.- 4. Image mnésique et trace mémorielle.....	12
Fig.- 5. Désir entre image mnésique et trace mémorielle. ....	12
Fig.- 6. Le désir est une métonymie.....	14
Fig.- 7. Observateur et objet observé.....	15
Fig.- 8. Les processus primaires. ....	16
Fig.- 9. A la découverte d'une réalité inconnue. ....	17
Fig.- 10. Représentation d'une réalité inconnue.....	17
Fig.- 11. Emergence, fluctuation et communication du sens.....	18
Fig.- 12. L'Inquisition est une adresse de Galilée. ....	19
Fig.- 13. Communication d'un sens nouveau.....	20
Fig.- 14 .Evolution des techniques de transcription. ....	23
Fig.- 15. Reproduction de la pensée visuelle.....	23
Fig.- 16. Phase de l'utilisation de l'alphabet.....	24
Fig.- 17. Phase de l'invention de l'imprimerie. ....	24
Fig.- 18. L'invention de l'imprimerie dans son contexte historique.....	25
Fig.- 19. Invention des caractères mobiles d'imprimerie. ....	25
Fig.- 20. Evolution des procédés de communication.....	26
Fig.- 21. Evolution des procédés de communication.....	27
Fig.- 22. Analyse de la lumière et naissance de l'impressionnisme. ....	28
Fig.- 23. Interaction entre oeuvre d'art, découverte et invention. ....	29
Fig.- 24. Les 3 axes imaginaires, syntagmatiques et paradigmatiques. ....	30
Fig.- 25. Sur l'axe imaginaire: une analogie Etincelle = Eclair ....	32
Fig.- 26. Cheminement de l'analogie éclair / électricité. ....	32
Fig.- 27. D'une vérité à l'autre.....	33
Fig.- 28. Naissance d'une métaphore. ....	33

Fig.- 29. Naissance d'une métaphore. ....	34
Fig.- 30. Une création est une métaphore socialement acceptée. ....	34
Fig.- 31. Théorie du sujet émettant une idée dans une réalité définie par consensus. ....	37
Fig.- 32. Métonymisation de l'objet. ....	40
Fig.- 33. L'enfant imagine ce qu'il perçoit de sa mère. ....	40
Fig.- 34. Traces plus que centenaies d'un souvenir sans importance. ....	47
Fig.- 3 . Satisfaction de la demande: la notion de dette symbolique. ....	48
Fig.- 36. Figuration de la situation créative. ....	57
Fig.- 37. Le sujet créateur s'adresse à quelqu'un. ....	57
Fig.- 38. Sujet créateur, objet, signifié et signifiant. ....	58
Fig.- 39. Figuration du sujet créateur. ....	60
Fig.- 40. Découverte de l'anomalie. ....	61
Fig.- 41. L'imaginaire à l'origine de la bisociation. ....	62
Fig.- 42. Les différentes phases de l'oscillation-metaphoro-metonymique. ....	65
Fig.- 43. Figuration de l'oscillation métaphoro-métonymique. ....	65

## INDEX DES TERMES UTILISES

<p style="text-align: center;"><b>A</b></p> <p>Alphabet, 23  analogon, 16; 62  Anomalie, 11; 21  Anzieu, 5; 41; 50; 52; 53; 54; 55  Aristote, 10; 20; 41</p>	<p>Caractère mobile, 24  Centre de gravité, 41  Code, 17; 44  Complétude narcissique, 53; 54  Condensation, 15  Contiguïté, 33  Copernic, 10; 18; 19  Curie, 4</p>
<p style="text-align: center;"><b>B</b></p> <p>Barycentre d'inspiration, 53  Berdiaeff, 65</p>	<p style="text-align: center;"><b>D</b></p> <p>de Saussure, 17  de Vinci, 4  Déplacement, 15  Désir, 11  <b>Désir.</b>, 11; 12  Différance, 22</p>
<p style="text-align: center;"><b>C</b></p> <p>Calorique, 22</p>	

Dissémination, 22; 24; 26

## E

Effacement des traces, 22  
Elite, 5  
Empathie, 52  
Enfant, 11; 13; 17; 29; 30; 39; 40; 41; 44; 45; 48; 49; 50;  
51; 52; 54; 63; 67  
Ether, 22  
Eurêka, 5  
**Excitation**, 11; 12; 13; 14; 39; 41

## F

Fécès, 41  
Feynman, 5  
Figuration, 15  
Folie, 45; 52; 53  
Fort-Da, 13  
Freud, 11; 13; 14; 15; 16; 38; 39; 40; 41; 43; 52; 54; 67  
Frustration, 40  
Futur, 66

## G

Galilée, 11; 16; 17; 18; 19; 20; 21  
Getzels, 8  
Gordon, 5  
Gravure, 23; 24; 27  
Gutenberg, 24

## H

Hallucination, 41  
Hallucination., 12  
Héliocentrisme, 10

## I

Idéogramme, 22  
Illusion, 46  
*Image mnésique*, 12; 13  
Imaginaire, 25; 30; 31; 32; 48; 58  
Impetus, 20  
Imprimerie, 24; 25; 27  
Innovation, 8  
Inquisition, 18  
Inspiration, 5; 53  
Instinct de mort, 29  
Instinct de vie, 29  
Inventer, 32  
Invention, 8; 22; 25; 26; 27; 28; 29; 64

## K

Kaufmann, 4  
Kierkegard, 66  
Kuhn, 5; 21; 22

## L

Lascaux, 22  
Levy, 38  
Lunette astronomique, 11; 16

Lyssenko, 54

## M

Message muet, 41  
Métaphore, 16; 33; 34; 62; 63; 64; 65  
Métonymie, 13; 14; 30; 33; 34; 61; 65  
Métonymie., 33  
Mirage, 12  
Moles, 5

## N

Nobécourt, 38

## O

Observateur, 11; 15  
Orfèvrerie, 24

## P

Papier, 22  
Paradigme, 20; 21; 22; 23; 25; 26; 27; 29; 30; 31; 32; 33;  
65  
Paratonnerre, 30  
Pascal, 41; 55  
Passé, 66  
Patrimoine génésique, 43; 44; 47; 49  
Phlogistique, 22  
Photogravure, 26; 27  
Pictogramme, 22  
Pissarro, 28  
Poincaré, 5  
Pointillisme, 28  
Position dépressive, 40  
Présent, 66  
Pseudonyme, 49  
Psychotique, 52  
Ptolémée, 10

## R

Radioactivité, 43  
Réarrangement symbolique, 30; 43  
Reconnaissance, 17; 18; 39  
Routine, 4; 43

## S

Saut technologique, 26  
Scheurer, 4  
Signac, 28  
Solitude, 50  
Somatique, 39  
Sperme, 41  
Sublimation, 40  
Substitution, 34  
Symbolisation, 41  
Symptôme, 38  
Syntagme, 21; 23; 27; 29; 30; 31; 32; 33; 65

## T

Taille-douce, 27

Taylor, 5; 8  
Téléphone, 26  
Toricelli, 41  
Trace mémorielle, 12; 13

## U

unicité, 50  
Urine, 41

## V

Van Gogh, 4; 44  
Vigueur, 29; 42; 43; 44; 54

## W

Winnicott, 30

## X

Xylographie, 24