La création comme expérience : rapport de recherche

Jean-Marie Barbier, Marie-Laure Vitali, Martine Dutoit, Sylviane Martin, Long Pham Quang, Guy Berger, Damien Coadour, Christophe Morace

▶ **To cite this version:**

Jean-Marie Barbier, Marie-Laure Vitali, Martine Dutoit, Sylviane Martin, Long Pham Quang, et al.. La création comme expérience : rapport de recherche : Programme coordonné de recherche sur les expériences de création. Cnam. 2019. hal-04030063

HAL Id: hal-04030063
https://cnam.hal.science/hal-04030063

Submitted on 15 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

haStec Laboratoire d'Excellence Histoire et anthropologie des savoirs, des techniques et des croyances — Afdas — Ensci les ateliers — École Pratique des Hautes Études — le cnam

PROGRAMME COORDONNÉ DE RECHERCHE SUR LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION

LA CRÉATION COMME EXPÉRIENCE

RAPPORT de RECHERCHE

Jean-Marie Barbier, Marie-Laure Vitali, Martine Dutoit, Sylviane Martin,
Long Pham Quang, Guy Berger, avec la participation de
Damien Coadour et Christophe Morace

Mai 2019

PLAN DU RAPPORT

RECHERCHE SUR LES EXPÉRIENCE DE CRÉATION : UN PROJET COLLABORATIF **5**

1. RÉSUMÉ ET STATUT DU PROJET 7
2. PARTENAIRES DE LA RECHERCHE 8
3. STRUCTURE DU RAPPORT 10

PREMIÈRE PARTIE – APPROCHER LA CRÉATION : CONTEXTE, CHOIX ET POSTURE DE RECHERCHE **11**

1. LA CRÉATION : UN IMPÉRATIF SOCIAL ET UN SECRET BIEN GARDÉ 13
2. "CULTURE DE LA CRÉATION" ET "INJONCTION DE SUBJECTIVITÉ" : APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE, CULTURELLE, SOCIALE 17
3. LA CRÉATION COMME EXPÉRIENCE : CHOIX ÉPISTÉMOLOGIQUES 21
4. ACCÉDER A L'EXPÉRIENCE PAR "L'ENTRÉE ACTIVITÉ" : CHOIX THÉORIQUES 23
5. CRÉATIVITE, INNOVATION, INVENTION, DÉCOUVERTE, CRÉATION : CONSTRUCTION DE L'OBJET 27
6. APPROCHER LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION : CHOIX POUR LA CONDUITE DE LA RECHERCHE 33
7. LES COMPOSANTES DU DISPOSITIF DE RECHERCHE ET LES TERRAINS D'INVESTIGATION 37

DEUXIÈME PARTIE – EXPÉRIENCES DE CRÉATION, DE CRÉATEURS, ET D'ACCOMPAGNEMENT À LA CRÉATION : RÉSULTATS DE LA RECHERCHE **49**

8. LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION 51
9. POINT DE VUE D'UN SUJET CRÉATEUR SUR UNE EXPÉRIENCE DE CRÉATION : LE CAS D'UNE ROMANCIÈRE 77
10. LES EXPÉRIENCES DE CRÉATEURS 91
11. EXPÉRIENCES D'ACCOMPAGNEMENT À LA CRÉATION 113

EN CONCLUSION : S'EMBARQUER EN CRÉATION **139**

BIBLIOGRAPHIES **141**

ANNEXES **145**

SOMMAIRE DÉTAILLÉ **161**

PROGRAMME COORDONNÉ DE RECHERCHE SUR LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION

LA CRÉATION COMME EXPÉRIENCE

Recherche sur les expériences de création : UN PROJET COLLABORATIF

Jean-Marie Barbier, Marie-Laure Vitali, Martine Dutoit, Sylviane Martin,
Long Pham Quang, Guy Berger, avec la participation de
Damien Coadour et Christophe Morace

RÉSUMÉ ET STATUT DU PROJET

Les nouvelles *cultures* d'action économique et sociale *valorisent le concept de création* qui prend pour partie la place du concept d'innovation, et se présente comme un impératif social.

Cette évolution concerne tous les domaines de la vie sociale : artistique, culturel, scientifique, industriel, professionnel, et est un enjeu pour la formation et l'accompagnement des acteurs concernés. Si la création artistique en constitue encore le prototype, la 'posture' de création est attendue aujourd'hui dans tous les domaines de l'activité professionnelle.

S'inscrivant dans la perspective d'une théorie de la construction croisée des activités et des sujets dans et par leurs activités, le projet de recherche a eu pour objectif, à partir de l'analyse d'expériences issues de cinq origines (ateliers de recherche-formation entre créateurs, enquêtes-entretiens, observations, ateliers d'échanges sur des dispositifs, écrits de créateurs), *de développer et de mettre à l'épreuve des outils de conceptualisation de ces expériences, utilisables par les sujets eux-mêmes.* Il s'est étendu progressivement, dans la dynamique même du projet de recherche, à l'analyse d'expériences de créateurs et de dispositifs de formation/accompagnement à la création.

Produits dans le cadre d'une recherche collaborative associant partenaires scientifiques et professionnels, ces outils sont conçus pour fonctionner à la fois comme outils de recherche, outils de formation et outils d'optimisation de l'action. Ils relèvent d'une « anthropologie partagée »[1] entre acteurs concernés.

Statut, objectif et objet de la recherche

- L'analyse d'expériences de création *est un enjeu de formation et de développement des compétences*. L'objectif de cette recherche n'est pas de faire une théorie de la création, ce qui semblerait assez inadapté au regard des moyens réunis, mais de *contribuer dans le domaine des activités de création aux développements d'une théorie croisée de la construction des activités et des sujets*. Cette question intéresse directement la formation et le développement de compétences dans le monde professionnel de la création. Cet objectif est *en rapport direct avec la demande qui a été faite* : contribuer au développement professionnel dans ce domaine *avec d'autres méthodes que les méthodes habituelles de formation et d'ingénierie de la formation*, lesquelles sont basées sur le repérage d'invariants et sur la construction de référentiels.

[1] L'expression est de Jean Rouch. Cf.: Diop C. Jean Rouch, L'anthropologie autrement*, Journal des anthropologues*, 1er décembre 2007, 185-205.

- La recherche se situe donc dans le domaine de la *recherche en formation/développement* quand elle aborde la création. C'est ce qui explique que le projet comporte explicitement à la fois une dimension recherche et une dimension accompagnement, renseignées comme telles.
- Elle a pour produit le développement *d'outils d'analyse des expériences de création.* Ces outils sont à différencier de concepts à caractère *mobilisateur de l'activité*, comme par exemple les notions d'imaginaire, d'économie créative, ou de communautés de pratiques, qui ont davantage des fins de valorisation sociale et/ou d'engagement dans l'action. Par ailleurs ils ne portent pas seulement sur l'analyse des activités, mais sur l'analyse des *transformations conjointes des activités et des sujets en situation de création*. Une différenciation explicite a été faite, entre création et innovation, entre création et créativité, dans les termes mêmes d'une approche des rapports entre sujets et activités.

Domaines d'activités couverts

Deux focalisations ont été effectuées en vue de renforcer la force du propos et la portée des résultats :

- La question des outils d'analyse des expériences se pose dans tous les champs de la création. Nous avons choisi la première année de privilégier un champ d'activités *prototypiques* de la création : les *activités artistiques et culturelles*. Lors de la seconde année, l'accent a été porté sur la *création industrielle et professionnelle.* Pour éviter que soient confondus les outils susceptibles d'analyser de façon spécifique les activités artistiques/culturelles d'une part, et les activités de création que l'on observe en leur sein d'autre part, une fonction de veille a été assurée par les différentes composantes du dispositif de recherche, jouant un rôle de contrôle, et non de dispersion d'objet. C'est une des fonctions notamment du séminaire public de recherche mis en place.
- Choix de fait d'un spectre large des activités étudiées : les chercheurs se sont intéressés à la fois à des activités de création, à des biographies de créateurs et à des activités d'accompagnement à la création.

PARTENAIRES DE LA RECHERCHE

Initié en 2016 et coordonné par la Chaire Unesco-Cnam "Formation et Pratiques Professionnelles" (http://chaire-unesco.cnam.fr/), le projet a donné lieu à un partenariat important, interne et externe au Laboratoire d'Excellence Hastec coordonné par l'EPHE (Histoire et Anthropologie des Savoirs, des Techniques et des Croyances), partenariat national et international, scientifique et professionnel. Un *collectif de recherche*, composé en rapport avec l'objet de la recherche, avec la diversité de ses partenaires et la pluralité de ses fonctions s'est réuni régulièrement en 2017 et 2018.

Les partenaires internes du Labex, porteurs du projet auprès du Laboratoire d'Excellence

Le Centre de Recherche sur la Formation du Cnam (Crf)[2], membre d'Hastec, et laboratoire d'appartenance des initiateurs et des participants au projet, rattachés ou associés au Cnam : J-M. Barbier, professeur, responsable de la chaire Unesco jusqu'au 22 avril 2018 ; M-L. Vitali, Chaire Unesco-Crf, Cnam ; M. Dutoit, MCF Evry, responsable d'axe et répondant du projet ; L. Pham Quang, docteur auteur d'une thèse sur le rapport entre émotions et apprentissages ; S. Martin, docteure auteure d'une thèse sur le revécu d'expérience ; D. Coadour et C. Morace, MCF, Ensta Brest, membres du Crf ; G. Berger, professeur de sciences de l'éducation. Le Crf est le laboratoire de référence des publications produites par ces chercheurs et par les membres de l'axe "Activités, expériences, apprentissages" impliqué(s) dans le projet.

Le *Laboratoire SAPRAT* (Savoirs et pratiques du Moyen-Age au XIX^{ème} siècle), dirigé par Brigitte Mondrain, et membre d'Hastec. Participant au projet : Michel Hochmann, directeur d'études à l'EPHE, historien de l'art.

Les partenaires internationaux

- *Université de Genève*, G. Poizat et F. Bourreau
- *London School of Economics,* S. Lahlou
- *Universités de Sherbrooke et de Montréal,* N. Topin-Harbonnier et L. Roger
-

Les partenaires professionnels

L'AFDAS (Thierry Teboul, Leïla Roze des Ordons) a participé au financement de la première année du projet, a organisé avec la Chaire Unesco le séminaire public et l'atelier, et a contribué à la recherche de terrains et de partenaires de recherche.

L'École Nationale Supérieure de Création Industrielle (L'ENSCI) a apporté un réseau de compétences sur l'objet de recherche à travers ses designers, ingénieurs et autres professionnels de la création industrielle et/ou professionnelle, ses élèves et anciens élèves, de même que ses enseignants-chercheurs.

Fin 2017, le projet a été rejoint par deux nouveaux partenaires également porteurs d'un réseau de compétences et de terrains de recherche : *l'École d'Ingénieurs* du Cnam (EI-Cnam) et le *Réseau Ingenium*, association de recherche en SHS dans les écoles d'ingénieurs, membre de la Chaire Unesco et regroupant 270 adhérents relevant d'une cinquantaine d'écoles d'ingénieurs.

[2] Le Crf a changé de nom depuis le 1er janvier 2019 : Unité de recherche FAP (Formation et apprentissages professionnels).

STRUCTURE DU RAPPORT

Après cette brève présentation du **Projet collaboratif -** contexte, enjeux et partenaires de ce programme coordonné de recherches - ce rapport rend compte du travail effectué par le collectif de recherche sur deux années. Il s'organise autour de deux grandes parties.

La première partie s'attache à expliciter les différents choix effectués pour **Approcher la création** tant du point de vue épistémologique, anthropologique, social et culturel que sur les plans théorique et méthodologique, choix qui sous-tendent le dispositif de recherche adopté.

La deuxième partie présente les résultats de la recherche empirique selon quatre entrées :

1. **Les expériences de création.**
2. **Le point de vue d'un sujet-créateur** à partir d'un récit d'acteur organisateur de son expérience.
3. **Les expériences de créateurs.**
4. **Les expériences d'accompagnement à la création.**

Il s'agit du travail réalisé à partir des matériaux recueillis sur le terrain, de leur analyse et des hypothèses d'interprétation proposées par le collectif des chercheurs directement impliqués dans les différentes composantes du dispositif de recherche (séminaires, ateliers, entretiens, observations, lectures…). Il convient de différencier les conditions d'adressage des récits d'expérience, matériaux d'analyse :

- soit entre créateurs en présence de chercheurs (ateliers et contacts sur le terrain)
- Soit une interaction avec des chercheurs (entretiens biographique ou d'explicitation)
- Soit dans des circonstances professionnelles publiques (colloques, séminaires publics)
- Soit des écrits publiés (voir point 7.3.5. et bibliographie)

En guise de conclusion et sous forme de perspectives, quatre suggestions issues d'un échange avec des professionnels concernés, sont proposées à la réflexion du lecteur.

Nota bene : Pour clarifier l'usage que nous avons fait des textes utilisés pour cette recherche, et en particulier pour distinguer ce qui a servi de *moyen* et ce qui a servi de *matériau* pour la recherche, le collectif de chercheurs a fait le choix de faire apparaître en bas de page les références théoriques d'une part, et dans le texte lui-même les indications d'origine des extraits de récits d'expérience.

On trouvera ainsi trois bibliographies présentées en fin de rapport :
1/ Les ouvrages cités
2/ Les récits d'expérience (publiés ou ayant fait l'objet d'une retransmission publique accessible sur le web)
3/ Autres pistes bibliographiques

Enfin en annexes sont jointes des fiches de présentation de chaque composante du dispositif de recueil de données.

PREMIÈRE PARTIE – APPROCHER LA CRÉATION : contexte, choix et posture de recherche

1. LA CRÉATION : UN IMPÉRATIF SOCIAL ET UN SECRET BIEN GARDÉ

1.1 L'acte de création fait aujourd'hui l'objet d'une forte prescription

C'est ce que montre par exemple le développement, en particulier depuis les années 2000, de la thématique de l'"économie créative"[3].

L'Unesco a mis en place dès 2004 un réseau des "villes créatives" **;** le traité de Lisbonne demandait en 2007 de « libérer le potentiel des industries culturelles et créatives » ; la même recommandation a été reprise par la Cnuced[4] en 2008. Et les autorités chinoises et françaises ont organisé en novembre 2014 un Forum franco-chinois de Créativité à Shekou Shenzhen[5], auquel ont été invités certains des auteurs de la présente recherche.

On constate toutefois que « l'économie créative » reste définie de façon générale et circulaire dans les textes internationaux comme « un ensemble d'activités exploitant l'inventivité esthétique et artistique de groupes de travail créatifs ».

1.2. Il est aussi un enjeu de formation et de recherche important

Les modes habituels de formation et d'ingénierie de la formation, reposant sur la construction de référentiels de compétences à partir du repérage d'invariants dans l'activité apparaissent aujourd'hui d'usage relativement malaisé pour accompagner le développement professionnel dans le secteur de la création.

Pour l'Afdas, organisme paritaire spécialisé dans le domaine de la formation aux métiers de la culture et de la création, et contributeur au financement de la recherche « *on constate qu'un nombre important de professionnels de la culture et des métiers de la création ne se forment pas : la demande est très inférieure à l'offre de formation.(....) il existe peu de littérature, d'études sur le sujet et les codes usuels et démarches traditionnelles de formation semblent peu s'accorder avec l'acte de création. Les métiers de la création résistent à entrer dans des référentiels et des ingénieries de formation de crainte de se voir enfermés et figés. La créativité ne s'enseigne pas, ne s'apprend pas, procédant de dynamiques de singularisation.* » (Document de l'AFDAS préparatoire à l'élaboration du projet).

[3] Rapport des Nations Unies sur l'économie créative, Edition spéciale, 2014
[4] Conférence des Nations unies sur le commerce et le développement (CNUCED)
[5] http://archive.is/nkqIz

Le constat est également fait que ceux qui ont pour fonction d'accompagner ces professionnels sont relativement démunis et/ou circonspects par rapport à l'usage d'outils formels, leur préférant des démarches induites à partir de l'expérience.

1.3. Comprendre les transformations conjointes des créateurs et de leurs activités : une question de recherche nouvelle.

Un récent mouvement, intéressant pour la connaissance concrète et située des pratiques artistiques en tant qu'activités, s'est développé dans plusieurs disciplines. Citons, sans prétendre à l'exhaustivité : en anthropologie cognitive les travaux de J. Theureau et N. Donin au sein de l'IRCAM[6], en sociologie et ethnographie ceux de Marie Buscatto, notamment à l'IDHES[7], en neurosciences ceux d'Emmanuelle Volle et de son équipe à l'Inserm[8].

Mais la création n'est pas seulement une activité, elle est aussi un sujet en activité, et une question notamment continue de se poser, essentielle dans le présent projet, et de caractère transdisciplinaire : *comment s'opèrent les transformations conjointes des activités et des sujets dans et par leurs activités* ***en situation de création ?***

1.4. Mystère et secret continuent d'entourer l'activité de création

Pour S. Zweig [9] (1943) « De tous les secrets du monde, celui de la création a été, de tout temps, le plus mystérieux ». Assertion qui rappelle immanquablement celle de H. Gadamer (1976)[10] sur l'expérience, un des concepts les « moins élucidés que nous possédions ».

Raison qui explique peut-être l'intérêt et la difficulté d'aborder la création comme expérience[11]...

[6] Donin J. (2008) L'acte de composition musicale comme exploitation et construction de situations de composition, *Musique et cognition*.

[7] Buscatto M. (2006), Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques. In *Sociologie de l'art*, opus 9-10, p. 89-105

[8] Volle E (2010) Poor creativity in frontotemporal dementia: a window into the neural bases of the creative mind, *Neuropsychologia,* 48.

[9] Voir Zweig S (1943, 2017) Le mystère de la création artistique, Paris, Pagina d'Arte, 9.

[10] Gadamer H. (1976) Vérité et méthode, Paris, Seuil.

[11] Zweig, op. cit., 18 : "Si les poètes sont si avares d'information sur leurs minutes d'inspiration, la raison en est tout simplement qu'à ces moments-là, ceux du processus créateur, ils ne sont pas présents avec leur conscience".

1.5. Le travail de création est "effacé" par les créateurs eux-mêmes

Il fait habituellement davantage l'objet d'un discours de *valorisation sociale***,** que d'un discours de description et d'analyse par les créateurs eux-mêmes de leurs activités. Comme l'indique Cédric Villani, co-auteur avec Karol Beffa des *Coulisses de la création* [12] tout se passe même comme si l'acte créateur faisait l'objet d'un « effacement du travail » ou des opérations par et dans lesquelles il s'opère, ce qui contribue à leur *mythification*, même si ce phénomène peut échapper aux personnes concernées.

Curieusement tout se passe comme si le travail de création pouvait être comparé avec le travail d'enfantement et faire souvent l'objet d'un oubli fonctionnel...

1.6. La création-produit comme obstacle à la compréhension de la création-processus

La création-produit apparaît souvent comme un obstacle à la compréhension du processus créatif. C'est John Dewey[13]qui l'exprime le plus clairement : « Par l'une de ces perversités ironiques qui accompagnent souvent le cours des choses, l'existence des œuvres d'art dont dépend l'élaboration d'une théorie esthétique est devenue un obstacle à toute théorie à leur sujet. La raison en est que ces œuvres sont des produits qui possèdent une existence externe et physique. On identifie généralement l'œuvre d'art à l'édifice, au livre, au tableau ou à la statue dont l'existence se situe en marge de l'expérience humaine. Puisque la véritable œuvre d'art se compose en fait des actions et des effets de ce produit sur l'expérience, cette identification ne favorise pas la compréhension (…) Une fois qu'un produit artistique est reconnu comme une œuvre classique, il est en quelque sorte isolé des conditions humaines qu'il engendre dans la vie et dans l'expérience réelle ».

1.7. Le processus créatif s'impose comme objet/enjeu de formation et de recherche

C'est la voie obligée encore proposée par J. Dewey [14] : « Afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques. Nous devons arriver à une théorie de l'art en empruntant un détour. Car la théorie s'intéresse à la compréhension, la pénétration, et non

[12] C. Villani, K. Beffa, (2015) Les coulisses de la création, Paris, Flammarion.
[13] Dewey J. (2016) L'art comme expérience, Paris, Gallimard, 29
[14] Ibid., 30.

aux cris d'admiration et à la stimulation de cet accès d'émotion que l'on qualifie souvent d'appréciation ».

Mais aussi par N. Donin[15] qui parle du « caractère limitatif des approches traditionnelles centrées sur les œuvres » et souligne l'utilité de considérer l'art comme un fait social dynamique.

1.8. On parle de la création comme "travail"

Aujourd'hui on parle volontiers de "travail" de création. La référence au ***travail*** est notamment explicitement inscrite dans le titre de la chaire (Sociologie du travail créateur) occupée au Collège de France par Pierre Michel Menger, partenaire de la recherche, ainsi que celui d'un de ses principaux ouvrages *: Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*[16].

Significativement aussi la plus ancienne revue de formation des adultes *"Education permanente"* a consacré en 2015 un numéro spécial intitulé "Travail et créativité"[17].

[15] Donin N. L'art comme faire, in : Barbier J-M. Durand D. (2017) *Encyclopédie d'analyse des activités*, Paris, PUF, Formation et Pratiques Professionnelles, 597

[16] Menger P-M. (2009) *Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Essais.

[17] *Education Permanente,* (2015-1), n°202

2. "CULTURE DE LA CRÉATION" ET "INJONCTION DE SUBJECTIVITÉ" : approche anthropologique, culturelle et sociale

2.1. La "culture de la création " : une culture millénaire

Daniel Boorstin[18], à propos d'écritures bouddhistes

« Le seigneur Bouddha expliquait comment, à un certain stade des cycles sans fin de l'univers, (Brahma) s'était arrogé le rôle de créateur : "Alors, celui qui est né le premier dans ce monde se dit : « Je suis Brahma, le puissant Brahma, Le Conquérant, L'Inconquis, le Tout-Voyant, le Seigneur, le Créateur, le Chef Suprême, le Décideur, le Contrôleur, le Père de tout ce qui est ou sera. J'ai créé tous ces êtres, car je n'ai eu qu'à souhaiter qu'ils soient et ils sont venus » Et les autres êtres (…) pensent la même chose, parce qu'il est né le premier et eux plus tard" ».

2.1.1. Le concept de création n'est pas présent dans toutes les cultures

Il est particulièrement en usage dans les cultures occidentales et plus largement dans les cultures monothéistes. Certains de nos interlocuteurs, notamment de culture asiatique (Chine, Vietnam), n'utilisent pas la notion de création. Ce concept s'inscrit dans un ensemble conceptuel plus large présentant notamment trois caractéristiques :

- Il sépare l'esprit et la matière (Politzer[19])
- Il donne un primat du premier sur le second
- Il privilégie soit une contemplation d'un ordre du monde – attitude que l'on retrouve chez Platon, les premiers chrétiens et la philosophie indienne – soit l'intervention des sujets sur le monde, au nom même de l'esprit qui domine le monde, comme chez Aristote et plus généralement dans la pensée occidentale.

2.1.2. La "culture de la création" relève d'une posture anthropologique dans laquelle l'esprit crée la matière - posture que l'on retrouve dans le clivage théorie/pratique

Dans les cultures occidentales, le clivage théorie/pratique postule de fait un primat de la théorie sur la pratique.

[18] Boorstin D. (1992) *Les Créateurs,* Rééd R. Laffont 2013, 30.
[19] Politzer G. (2009) *Principes élémentaires de philosophie*, Delga, 29

Un lien est observable entre l'attitude créationniste et l'idéalisme comme explication de la matière par l'esprit. Pour Politzer[20] « (...) la première forme de l'idéalisme (...) a trouvé son développement dans les religions en affirmant que Dieu, ''esprit pur" était le créateur de la matière ».

Ce postulat est également en œuvre dans un grand nombre de concepts très valorisés dans les cultures occidentales, comme le concept de projet (Boutinet[21]).

2.1.3. Cette posture implique un postulat d'accord entre sujet et objet ("Et Dieu vit que cela était bon"- Livre de la Genèse)

Ce postulat est relevé en particulier par Bergson[22] : « D'une manière générale, la réalité est ordonnée dans l'exacte mesure où elle satisfait notre pensée. L'ordre est donc un certain accord entre le sujet et l'objet. C'est l'esprit se retrouvant dans les choses. Mais l'esprit, dirions-nous, peut marcher dans deux sens opposés. Tantôt il suit sa direction naturelle : c'est alors le progrès sous forme de tension, la création continue, l'activité libre. Tantôt il l'invertit, et cette inversion, poussée jusqu'au bout, mènerait à l'extension, à la détermination réciproque nécessaire des éléments extériorisés les uns par rapport aux autres, enfin au mécanisme géométrique. ».

2.1.4. La culture de la création est une culture d'action

La culture organise les constructions de sens que les sujets produisent autour de leur activité. Elle fonctionne comme un support d'identification**.** La culture de la création se prolonge dans la distinction entre recherche et applications.

Un petit ouvrage consacré à la création d'entreprises (Petit, Kott, 16) se situe tout à fait dans cette perspective : « Au départ Simulog a (...) été conçue comme une société de valorisation des résultats de la recherche. L'entreprise est née de la seule volonté de prolonger l'effort de recherche en éditant ses résultats, et notamment les logiciels… une idée du transfert des résultats de la recherche dans le monde industriel que l'on trouve d'ailleurs régulièrement aujourd'hui ».

2.1.5. La culture de la création 'naturalise' les significations données par les acteurs/créateurs, en privilégiant la dimension de rupture

Traditionnellement les approches classiques de la création la définissent comme une *rupture* : c'est un acte consistant à former un être ou une chose qui n'existait pas auparavant ; c'est l'acte par lequel Dieu a créé du néant l'univers et les êtres vivants qui peuplent le monde. On

[20] Ibid., 32.
[21] Boutinet J-P. (1990) *Anthropologie du projet*, Paris, PUF.
[22] Bergson H. (1907-2013), *L'évolution créatrice*, édition électronique les Echos du Maquis, 153

retrouve ici la rupture épistémologique évoquée par Bachelard[23] : la discontinuité s'opère notamment entre connaissance commune et connaissance scientifique.

2.1.6. Dans la tradition scientifique et sociale, d'autres définitions insistent au contraire sur la continuité

Ceci est vrai d'abord de la pensée politique et sociale : pour Proudhon[24] par exemple la création est un acte qui consiste à produire quelque chose de nouveau, d'original, à partir de données préexistantes.

Mais ceci est vrai aussi de l'exercice de la pensée scientifique où l'on constate que l'opposition continuité/discontinuité est en fait rejetée en acte. On le voit dans la pensée de Lévi-Strauss avec la notion de « bricolage »[25], dans la sociologie des usages avec Michel De Certeau avec *L'invention du quotidien*[26], ou encore dans la comparaison entre cultures de pensée avec François Jullien dans son *Traité de l'efficacité*[27], et même chez les interlocuteurs de notre recherche : « On ne crée jamais quelque chose qui n'a jamais existé » (D, F1, artiste plasticien Brest).

2.2. Son réinvestissement contemporain par "l'injonction de subjectivité" : l'injonction à créer

Si la "culture de la création" constitue un paradigme de pensée millénaire, il reste à rendre compte de sa transformation en prescription dans le discours économique et social contemporain.

Cette *prescription à créer*, qui insiste d'ailleurs davantage sur la *créativité* que sur la création est probablement à mettre en lien avec le développement d'une nouvelle prescription économique et sociale que l'on peut décrire en termes d'*injonction de subjectivité*.

Ce qui est attendu des sujets est *moins la mise à disposition de leur activité auprès d'un acteur qui l''engage' qu'un engagement personnel et décidé par soi dans cette activité*. Autrement dit, il s'agit beaucoup moins d'être engagé par son activité que de s'engager dans son activité, ce qui se traduit par de multiples références à l'autonomie, à l'empowerment, à l'individualisation, la responsabilisation et autres thématiques contemporaines susceptibles d'être décrites en termes de *cultures du sujet*.

L'injonction à créer n'est en réalité qu'une des faces de l'injonction à *"agir par soi"* en se constituant comme une "ressource pour soi" dans son activité économique et sociale et la

[23] Bachelard G. (1938), *La Formation de l'esprit scientifique*, rééd Puf, 2007 ; (1940) *La Philosophie du non*, rééd. Puf, 2005.
[24] Proudhon J. (1849) *Confessions révolutionnaires*, Paris, Journal La Voix du Peuple, 76.
[25] Lévi-Strauss C. (1962) *La Pensée Sauvage,* Paris, Plon.
[26] De Certeau M. (2017) *L'invention du quotidien* 1. Arts de faire, Gallimard, Folio, Essais.
[27] Jullien F. (2002) *Traité de l'efficacité*, Paris, Le livre de poche.

production de ses moyens d'existence. Ce n'est pas un hasard de ce point de vue si l'on voit se développer dans le même temps la référence à la terminologie des *talents,* aptitudes naturelles ou acquises, engagés dans des activités personnelles ou à la terminologie des *compétences douces (soft skills)*, décrites comme les plus humaines, telles la créativité précisément et l'empathie.

Tout se passe donc comme si le paradigme traditionnel de la création, familier des cultures occidentales, se trouvait investi de nouvelles significations et de nouvelles fonctions cohérentes avec les nouvelles exigences économiques et sociales, et susceptibles de paraître dans le même temps donner satisfaction aux attentes des sujets en termes de transformation du soi, de construction du moi et d'affirmation du *je.*

3. LA CRÉATION COMME EXPÉRIENCE : choix épistémologiques

3.1. S'intéresser à la création comme processus

Cette recherche s'inscrit dans une tradition épistémologique d'*"entrée par l'activité"*. "L'entrée par l'activité" est une culture de recherche tendant à construire les objets des sciences sociales en termes d'activité ou en référence à l'activité, et à situer la démarche de recherche elle-même comme une activité[28].

Ce choix nous a conduits à privilégier le *repérage, l'analyse et la caractérisation des activités présentes dans les expériences relatives à la création*, posture qui diffère du privilège social donné à la création comme produit et aux significations qui peuvent s'accordées à ce produit. Notre recherche s'est centrée sur la création comme processus.

3.2 Prendre en compte les contours de sens et de signification donnés par les acteurs

Situer la recherche elle-même comme une activité portant sur des activités conduit en même temps à rendre compte des rapports entre cadres de pensée/de verbalisation mobilisés dans les activités de recherche et cadres de pensée/de verbalisation mobilisés par les acteurs engagés dans les activités-objet de la recherche. La recherche en sciences sociales a pour intention de produire d'autres significations que celles que les acteurs donnent spontanément à leurs actes.

Les sens et les significations que donnent les créateurs aux activités de création constituent des faits tout autant que les actes qu'ils/elles accompagnent, ordonnent, et/ou organisent. Dans la phase d'identification des objets d'une recherche sur les expériences de création, la désignation de l'activité humaine/ objet de la recherche ne se limite donc pas aux découpages que peut opérer un observateur ou analyste extérieur. L'objet s'ordonne et se découpe dans les cadres que lui donnent les acteurs eux-mêmes. Si les contours de sens et de significations donnés par les acteurs participent à la désignation des objets de recherche, ils ne constituent pas pour autant des cadres d'analyse ou d'interprétation pour la recherche. Les définitions d'acteurs entrent dans une fonction *de désignation* des objets de recherche et non d'analyse ou d'interprétation.

La question posée ne sera donc pas de rendre compte de ce que nous appelons création mais à proposer des *outils pour rendre compte de ce que les acteurs reconnaissent comme créations.* On notera que ce type de question a une valeur plus large dans l'analyse des activités. La question posée est : *qu'est-ce que les acteurs appellent* analyse des besoins, évaluation, engagement, innovation, savoirs, compétences, etc... Les définitions théoriques

[28] Barbier J-M. (2017) Vocabulaire d'analyse des activités, Paris, PUF, Formation et Pratiques professionnelles.

ont à rendre compte des définitions sociales et pas l'inverse. Cette attitude a aussi pour conséquence de donner autant d'importance à la significativité des matériaux de recherche qu'à leur représentativité. La notion de représentativité a du sens quand les objets de recherche sont des populations. La notion de significativité s'inscrit dans une perspective de recherche qui se propose de rendre compte des sens/significations que les acteurs donnent à leurs actes tout autant qu'elle se propose de rendre compte de leurs actes.

4. ACCÉDER À L'EXPÉRIENCE PAR "L'ENTRÉE ACTIVITÉ" : quelques choix théoriques

En cohérence avec ces choix épistémologiques, nous avons opéré plusieurs choix théoriques

4.1. Caractériser les activités présentes dans les expériences de création comme des transformations

C'est la voie tracée par H. Bergson dans "*l'Évolution créatrice* "[29]:

> « Tout est obscur dans l'idée de création si l'on pense à des choses qui seraient créées et à une chose qui crée, comme on le fait d'habitude, comme l'entendement ne peut s'empêcher de le faire (…) (cette illusion) est naturelle à notre intelligence, fonction essentiellement pratique, faite pour nous représenter des choses et des états plutôt que des changements et des actes. Mais choses et états ne sont que des vues prises par notre esprit sur le devenir. Il n'y a pas de choses, il n'y a que des actions.
>
> (…) « Que des choses nouvelles puissent s'ajouter aux choses qui existent, cela est absurde, sans aucun doute, puisque la chose résulte d'une solidification opérée par notre entendement, et qu'il n'y a jamais d'autres choses que celles que l'entendement a constituées (…). En réalité la vie est un mouvement, la matérialité le mouvement inverse (…) matière ou esprit, la réalité nous est apparue comme un perpétuel devenir. Elle se fait ou elle se défait, mais elle n'est jamais quelque chose de fait. »

Pour repérer et analyser les différents types d'activités présentes dans les expériences relatives à la création, nous avons donc pris deux partis :

- *Caractériser les activités en termes de mouvement, de changement, de transformation*, notamment en les identifiant par l'usage de verbes d'action.
- *Préciser, chaque fois que possible/nécessaire, les relations entre ces transformations :* relations d'association, de conjonction, d'enchâssement etc... Nous nous intéresserons en particulier à la relation de *conjonction* que l'on peut définir comme l'établissement au sein de l'activité d'un même sujet, d'un rapport *d'investissement réciproque* entre espaces d'activité.

[29] Bergson H., op. cit., 168-169.

4.2. Distinguer activité et action du point de vue du rapport entretenu avec le sujet qui agit

Les créateurs rencontrés ou interviewés insistent fréquemment sur la *présence* à l'occasion de leurs expériences, *d'activités qu'ils ne maîtrisent pas*, caractérisées selon les cas d'inconscientes, de subliminales, etc… Ces activités joueraient un rôle majeur dans la création.

Il nous est donc apparu important, dans le cadre même des options épistémologiques précisées plus haut, de proposer des définitions du vocabulaire utilisé par les acteurs, et notamment de deux termes constamment utilisés, les termes d'action et d'activité, *au regard du rapport qu'elles entretiennent avec le sujet qui agit.*

L'activité tout d'abord serait un *processus de perception/transformation du monde et de perception/transformation de soi transformant le monde, dans lequel et par lequel est engagé un être vivant dans ses rapports avec son environnement.*

L'activité survient, elle *émerge* : nous ne pouvons pas ne pas agir. Elle ne donne pas forcément lieu à une intention. C'est une transformation du monde physique, mental, social qui ne se réduit pas à l'activité manifeste. Elle est rythmée et régulée par des affects. Elle est à la fois perception et transformation du monde. Elle est en corrélation avec l'expérience vécue et participe à la transformation du soi, celui-ci étant conçu comme pré-sémantique ou antéprédicatif.

L'action est une organisation singulière d'activités ordonnée autour d'une transformation du monde présentant une unité de fonction, de sens et/ou de signification pour les sujets qui y sont engagés et leurs partenaires. Elle est en corrélation directe avec les émotions qui l'ouvrent, avec l'élaboration d'expérience et la construction du moi, celui-ci étant conçu comme le résultat des actions de pensée du sujet sur lui-même, des contours de sens qu'il se donne à lui-même.

Une action conjointe est donc une action délibérément organisée autour de la survenance de plusieurs transformations présentant une unité fonctionnelle, comme le sont par exemple les recherches-action, les recherches-formation etc...

4.3. Faire de l'expérience un concept liant transformation des activités et transformation des sujets

Le terme expérience, utilisé par les acteurs, a une spécificité : il lie transformations des sujets et transformations des activités. C'est donc *à la fois sur le terrain de l'activité, du produit de l'activité et du sujet en activité* que nous situerons les expériences de création.

- *L'expérience vécue* peut être définie comme ce qui advient aux sujets dans l'exercice de leur activité. Elle est en corrélation avec la perception, les affects et les transformations du 'soi'. Elle n'est pas forcément objet de représentation et de discours.

- *L'expérience élaborée* peut être définie comme ce que fait le sujet de ce qui lui advient : notamment du fait de l'exercice de sa pensée sur sa propre activité. Elle est en corrélation avec les émotions et les constructions du 'moi', définissables en termes de 'contours de soi'.
- *L'expérience communiquée* est ce que le sujet dit ou montre de ce qui lui advient : elle suppose une interaction. Elle est en corrélation avec les sentiments, les actions sur soi-même, et l'affirmation du 'je'.

5. CRÉATIVITE, INNOVATION, INVENTION, DÉCOUVERTE, CRÉATION : Construction de l'objet

Comme nous l'avons constaté dans l'approche anthropologique, culturelle, sociale, on constate une grande polysémie du vocabulaire de la création, à la mesure même des enjeux que représentent les transformations d'activités dans les cultures économiques et sociales. Tout se passe en effet comme si l'entretien de cette polysémie jouait une fonction sociale.

5.1. *La créativité* comme *inférence causale* à partir d'actions de création

5.1.1. Dans l'ensemble des termes relatif à la création, le terme de créativité est le terme le plus en usage dans le discours contemporain

Significativement, le n° spécial d'*Education Permanente* précédemment cité[30] a pour titre : Travail et créativité.

Créativité est liée à innovation ; ils font ensemble l'objet d'une intense demande sociale contemporaine. Pour J-G. Offroy[31]: « Les injonctions à l'innovation et à la créativité faites aux ingénieurs émanent d'une économie de marché ".

5.1.2. La créativité est attachée à des sujets : elle est le produit d'une démarche évaluative les concernant

Aujourd'hui de multiples outils sont proposés pour développer et évaluer les 'compétences' de créativité. C'est le cas par exemple des "ateliers de créativité" dont l'intention est de permettre de faire émerger des idées nouvelles tout en identifiant les connaissances à mobiliser ou à construire pour développer un projet innovant.

Cette intention repose sur l'hypothèse que tout individu 'dispose' de capacités créatives plus ou moins développées. Dans tous les cas elle est liée à des mécanismes personnels.

A bien des égards la créativité fait de ce point de vue l'objet d'un *processus de naturalisation :* loin d'être définie comme l'activité à partir de laquelle est inférée la créativité, la création est quelquefois socialement définie comme l'expression de la créativité...

[30] *Education Permanente (*2015), op. cit.
[31] Sonntag M. (2017), In : Dubois M., Vitali M-L., Sonntag sous la direction de (2017) Création, créativité et innovation dans la formation et l'activité d'ingénieur, Université de Technologie de Belfort-Montbéliard, Ingénieur au XXI[ème] siècle, 209.

5.1.3. *Elle est définie en fait à partir des caractéristiques socialement données aux actions de création*

Pour Michel Sonntag[32] « la créativité est communément définie comme la capacité d'un individu ou d'un groupe, à inventer une solution inédite à un problème ou encore à imaginer ou à construire un concept neuf ».

La créativité est « la capacité de produire un travail à la fois novateur (c'est-à-dire original, inattendu) et approprié (c'est-à-dire utile, en lien avec les contraintes de la tâche, Sternberg et Lubart[33]).

Elle comporte un jugement de valeur dont l'auteur n'est pas précisé. La novation et l'utilité sont des évaluations attachées aux acteurs, mais ne constituent pas un critère scientifique.

Elle comporte par contre un recueil de données : la créativité est quelquefois définie comme une conduite instauratrice et observable d'œuvres. Pour certains auteurs, la créativité est décrite de façon générale comme la capacité d'un individu à imaginer ou à construire et mettre en œuvre un concept neuf, un objet nouveau, ou encore à découvrir une solution originale à un problème.

5.1.4. *En fait, elle fonctionne comme une inférence causale à partir d'actions de création*

Elle a de ce point de vue le même statut épistémologique que la notion de compétence[34], que l'on peut définir comme une inférence causale à partir d'une action réussie. Dire que la créativité est une inférence à partir de la création est une proposition exactement inverse de la définition de la création comme expression de la créativité... définition qui nous a été proposée par certains de nos interlocuteurs.

5.1.5. *Du coup on peut comprendre que le bilan des ateliers de créativité puisse quelquefois rester modeste en termes de créations effectives*

Dans la formation professionnelle, continue ou initiale, les dispositifs mis en œuvre sous forme d'ateliers de créativité n'assurent pas forcément des créations. Ils jouent une autre fonction. Ces processus ignorent peut-être le fait que la création ne relève pas de l'action, mais davantage de l'activité, telle que définie précédemment. C'est la préparation à la création qui relève d'une action, pas forcément l'expérience de création elle-même...

[32] Offroy J-G. (2017), In : Dubois M., Vitali M-L., Sonntag M., op.cit., 157.
[33] Sternberg R.J., Lubart T.I. (1999) The concept of creativity : prospects and paradigms, in Sternberg: *Handbook of creativity*, Cambridge University Press.
[34] Barbier J-M. (2017) *Vocabulaire d'analyse des activités,* op. cit.

5.2. L'innovation comme transformation des produits de l'activité

5.2.1. Innovation et création sont donc régulièrement prises l'une pour l'autre et font l'objet d'une demande sociale très forte

Pour Tiphaine Liu[35] « la notion d'innovation est omniprésente dans les discours. Elle apparaît comme un but à atteindre, une injonction qui se pose à tous, permettant de résoudre les tensions économiques du monde actuel (…) son succès est tel qu'il a dépassé depuis longtemps le monde de l'économie (…). La Commission des titres d'ingénieurs (CTI) a défini en 2012 'la capacité à être un vecteur d'innovation' comme une des cinq compétences de l'ingénieur ».

5.2.3. L'innovation est en fait directement corrélée avec l'existence et le développement d'un marché ordonné autour d'une obsolescence en bonne partie programmée des produits offerts

Pour JC. Ellena, créateur de parfums, dont le journal a constitué un des matériaux de notre recherche « L'ogre Économie a besoin de nourriture. Son appétit est féroce et il n'accepte pas de maigrir » (Ellena J-C. 2018, 52).

5.2.4. Elle vise l'originalité et la différenciation sur ce marché

« Les processus actuels de production sont conçus selon le principe de l'obsolescence. Lorsqu'un produit est créé, sa durée de vie utile est programmée afin qu'il puisse être remplacé par un autre. Il convient donc de produire sans cesse des nouveautés dans tous les secteurs. L'innovation est censée faire partie des nouvelles valeurs demandées au travailleur. » (Carreteiro, Garcia de Araujo, Andrade de Barros[36]).

5.2.5. Elle ne vise pas pour autant la transformation des usages des produits ni des sujets

Toujours pour JC. Ellena (op. cit., 52-53, puis 29-30) « (l'ogre Économie) manque cependant de curiosité, d'attrait pour la nouveauté, et désire qu'on lui repasse toujours les mêmes plats : la Tendance. La relation qu'il entretient avec la tendance est à la fois évidente et paradoxale. Pour l'accepter, l'ogre Économie a besoin qu'on lui répète souvent les mêmes histoires – des histoires d'ogre –, que l'on entoure la Tendance de discours, de rites magiques, de tests. La Tendance aime pour sa part que l'on organise des concours de beauté, toutes sortes de concours, car elle veut être acceptée. Il faut qu'on parle d'elle avec humour, même avec ironie – l'autodérision ne fait pas peur. Elle s'entoure de petits mondes, de blogueurs, de causeurs. Tocqueville prévoyait qu'avec la démocratie la société tendrait vers l'unicité des goûts. La Tendance est peut-être le prix de la démocratie. » Et « Trop de parfums se ressemblent et ne sont que des variations des modèles qui se vendent » - « Le choix des parfums dépend des

[35] Innovation cyclique ou radicale, in: Dubois M., Vitali M-L, Sonntag M. (2017) op. cit., 181.
[36] Créativité et modalités de résistance au travail, In *Education Permanente* (2015-1) op. cit., 139

directeurs de marketing, qui opèrent une sélection, ensuite testée auprès des consommateurs en même temps qu'un ou deux parfums déjà présents sur le marché. Ces derniers servent de benchmark, d'étalon et permettent une analyse comparative des préférences ».

5.2.6. Au total, elle fonctionne comme une recomposition d'activité sans supposer obligatoirement une modification du rapport d'usage

L'innovation est une recomposition d'activités d'un même sujet ; elle est en rapport avec des usages stables. Elle fonctionne comme un nouveau produit introduit avec succès sur un marché.

5.3. L'invention comme transformation de produits couplée à une transformation d'usages

5.3.1. Le terme d'invention apparaît quand on se trouve en présence d'une transformation des pratiques sociales

C'est le cas actuellement du développement du numérique, mais comme ce fut le cas précédemment d'autres inventions dans le domaine des communications.

5.3.2. Les inventions transforment les engagements réciproques, d'activités des sujets humains, des couplages d'activités ; elles transforment les usages

« Elles ne répondent pas à un cahier des charges pré-fait » (D, F7) même si elles s'inscrivent dans une fonction. Un bon exemple nous a été donné dans le cadre de la recherche par un groupe de créateurs d'un Fablab - projet Handilab - mettant au point pour des personnes ayant une profonde surdité, « un vêtement connecté dont la fonction est de retranscrire la musique à travers des vibrations » (D, F7), une telle "invention" ne suppose pas seulement de concevoir... mais également l'activité d'usage : « On s'adapte, on se met à leur place, on essaie de voir dans telle ou telle situation ce que ça nous fait, ce que ça pourrait leur apporter ou pas » (D,F7). Le champ de l'accessibilité fournit de nombreux exemples d'inventions fondées sur des transformations conjointes de produits-dispositifs et d'usages.

5.3.3. Les chercheurs se situant dans une perspective anthropologique ont largement illustré cette fonction de transformation des usages

C'est le cas bien entendu de C. Lévi-Strauss avec la notion de bricolage, évoquée précédemment ('ça peut toujours servir') ; mais c'est aussi plus largement des perspectives de recherche ouvertes par M. de Certeau, précédemment évoqué également et dont l'ouvrage est significativement intitulé *L'invention du quotidien*.

5.4. La découverte comme transformation des objets de savoir et de connaissance

5.4.1. Le terme de découverte apparaît quand il s'agit de désigner quelque chose qui préexiste ou qui préexistait, mais qui n'était pas objet de connaissance ou de savoir

La découverte est une *émergence dans le champ de la connaissance ou du savoir de quelque chose qui n'était pas connu auparavant*. Les Encyclopédies se situent ainsi dans la logique de l'actualisation des connaissances acquises ou des savoirs énoncés sur ce qu'est le monde, tel qu'il existe indépendamment du sujet connaissant.

5.4.2. La découverte est donc un phénomène interne aux actions de construction de connaissances et d'énoncés de savoir

Le "nouveau" est en fait un attribut donné par les sujets aux objets de connaissance et de savoir en référence à ce qui était connu précédemment par le même sujet ou groupe de sujets.

5.5. La création comme transformation à la fois des activités, des usages et des sujets créateurs

La création suppose une reconnaissance par le sujet d'une transformation de lui-même. La création agit sur le moi : elle contribue à définir les contours de soi qu'un sujet s'attribue à lui-même. "Une expérience est quelque chose dont on sort soi-même transformé. [...] De sorte que le livre me transforme et transforme ce que je pense. Je suis un expérimentateur, en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant" déclarait Michel Foucault en 1978[37].

La transformation de soi est *couplée* à des transformations d'activités et des transformations d'usages.

La création est une action conjointe de transformation du produit de l'usage et du sujet créateur : c'est l'hypothèse principale d'identification de notre objet de recherche.

L'intérêt contemporain pour la création peut s'interpréter comme une intervention sociale sur la production de soi (« l'invention de soi »).

Parce qu'elle est à fois transformation des activités, transformation des usages et transformation des sujets, *la création ne connaît pas à l'avance ce qu'elle produit*. La création est un travail dont le coût est connu, mais pas son prix, et dont l'effet est inconnu. À la différence de l'innovation qui est une forme d'adaptation, la création est à la fois prise de

[37] Foucault M. (1980) *Dits et écrits*, Tome 4, texte 281, 42

risque, d'aventure et occasion d'étonnement… ces expressions sont utilisées par nos interlocuteurs-créateurs.

5.6. Cinq champs d'activités professionnelles notamment ont fait l'objet d'investigations dans le cadre de cette recherche

Des activités de création *artistique et culturelle*, caractérisables comme des actions conjointes d'expression et de communication.

Des activités de *design*, caractérisables comme des actions conjointes d'expression des sujets et de réponse à une demande sociale.

Des activités de création *scientifique* caractérisables comme produisant de nouveaux concepts de compréhension du fonctionnement du monde.

Des activités de création *industrielle*, technologique et agricole, caractérisables par la production de nouveaux produits ou de nouvelles interventions.

Des activités de création *organisationnelle* caractérisées par la production de nouveaux dispositifs d'action. Comme l'explique un de nos interviewés (D, F3) " Tout ce qui est création, n'est pas que de l'ordre artistique, ce peut être technologique, ce peut même être social. Quand j'apprends à me comporter au sein d'une équipe projet, alors que je n'ai jamais été dans une équipe projet, j'improvise ; je fais preuve de créativité". La création d'entreprises relève souvent de ce cas.

6. APPROCHER LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION : choix pour la conduite de la recherche

6.1. Les expériences d'appui du projet

Pour alimenter le travail d'accompagnement que la Chaire Unesco a effectué avec le CRF auprès des acteurs du projet, l'expérience acquise dans trois types de travaux antérieurs du CRF a été mobilisée :

6.1.1. Les travaux engagés dans le domaine de la créativité

- Notamment ceux effectués dans le cadre du Forum de Créativité franco-chinois, Shekou Shenzhen, en novembre 2014. http://www.skcf.com/fr/GuestSurvey/Default.html
- Les travaux du Réseau Ingenium, partenaire de la Chaire Unesco et du CRF, (Recherches en SHS dans les écoles d'ingénieurs) sur la problématique « Création – créativité » : un séminaire interne en décembre 2014, un colloque public en décembre 2015 et un ouvrage publié en 2017 aux « Presses de l'UTBM ». http://crf.cnam.fr/reseaux-de-recherche/reseau-ingenium-483568.kjsp, déjà cité.

6.1.2. Les travaux engagés sur les outils conceptuels et le positionnement épistémologique, professionnel et social, de l'analyse de la construction croisée des activités et des sujets par et dans leurs activités

On notera que l'analyse des activités et des expériences peut avoir pour objet tout autant des outils générateurs de savoirs que des savoirs proprement dits. Notamment :

- Barbier J-M., Thievenaz J. (2013) *Le travail de l'expérience*, Paris, L'Harmattan, Action et Savoir
- Barbier J-M. (2017) *Vocabulaire d'analyse des activités*, PUF Formation et Pratiques professionnelles, 2011 (seconde édition et traduction en polonais et portugais)
- Barbier J-M, Durand M., dir. (2017) *Encyclopédie d'analyse des activités*, réunissant cinquante auteurs.

6.1.3. Les recherches collectives sur des actes transversaux à différents champs (management, direction, entrepreneuriat, soin par exemple)

Notamment :

- L'analyse des activités des dirigeants : Barbier J-M., Chauvigné C., Vitali M-L. (2011) : *Diriger, un travail*, Paris, L'Harmattan, Action et Savoir.
- J-M. Barbier, M. Arciniegas, S. Denoux, coordinateurs : Education et socialisation - *Les cahiers du CERFEE* n°44 2017 - Education, soin, activité, expérience.

- L'analyse des activités des professionnels du handicap rare : Dutoit M., coord. Arciniegas, M., Barbier J-M., Remery V. (2017) Apprendre *d'une expérience rare*.

6.2. Approcher les expériences de création : choix pour la conduite de la recherche

6.2.1. Approcher des transformations conjointes

L'Académie des sciences française a organisé le 8 avril2018 une table-ronde intitulée : Le cerveau créateur dans un monde en mutation [38] réunissant des témoignages de créateurs se situant dans des champs d'activité les plus variés. Cette recherche a pu tirer un grand profit de ces témoignages. Mais bien entendu les phénomènes étudiés au cours de cette table-ronde ne se sont pas limités à la dimension neuronale et aux "mystères du cerveau humain".

Les récits de créateurs réunis ont confirmé le collectif de recherche dans *l'adoption d'une approche holiste associant des espaces d'activité très divers, et substituant à une approche causaliste linéaire une attitude associationiste mettant en valeur la survenance de transformations conjointes*. Les phénomènes mentaux constituent une dimension des expériences de création ; ils ne doivent pas pour autant être considérés comme des causes, mais comme participant à ces transformations conjointes.

Un intérêt particulier a été porté à la notion de *conjonction d'activités*, que nous définissons donc comme l'établissement au sein de l'activité d'un même sujet d'un rapport *d'investissement réciproque* entre espaces d'activité.

6.2.2. Approcher des phénomènes transversaux aux champs d'activité

Grande était la tentation de privilégier la création artistique et culturelle, en raison du statut social de ces activités. Mais nous avons constaté que l'injonction à la création ouvrait largement le champ de la création à la création industrielle et professionnelle.

Comme il arrive fréquemment dans la recherche en formation, cette recherche nous a fait entrer dans différents milieux, un peu à la manière de ces films policiers où la découverte d'un milieu professionnel et la dimension ethnographique sont aussi un des ressorts du récit.

Nous avons pu constater par exemple que le rapport à l'incertain n'était pas seulement le propre de l'activité artistique (Donin[39]). Nombre d'activités professionnelles proches (design, publicité) ou moins proches (marketing, journalisme) peuvent être décrites dans des normes sociales similaires.

[38] https://www.opinion-internationale.com/2018/09/30/le-cerveau-createur-dans-un-monde-en-mutation-les-rencontres-capitales-ouvrent-le-debat_55804.html
[39] Donin N., Op.cit, 600

6.2.3. Partir des récits d'expérience produits dans la recherche ou recueillis dans des publications

Les récits d'expérience ont constitué le matériau majeur de cette recherche. Bien que produits dans des conditions très diverses (ateliers, entretiens biographiques, entretiens d'explicitation, témoignages écrits publiés, observations/discussions sur le terrain) ce sont eux qui ont constitué le point de départ privilégié des analyses et interprétations comme on le constatera dans la partie résultats. On doit toutefois ne pas oublier que selon les cas ils peuvent renseigner sur le vécu des expériences de création, sur l'élaboration de ces expériences, sur l'expérience même de créateur, ou sur la communication de ces expériences.

7. LES COMPOSANTES DU DISPOSITIF DE RECHERCHE ET LES TERRAINS D'INVESTIGATION

7.1. Une triangulation méthodologique

7.1.1. La triangulation

La triangulation[40] se définit comme une démarche où l'on croise différentes approches d'un objet de recherche, dans le but d'augmenter la validité et la qualité des résultats obtenus, comme l'indiquent Nigel Fielding et Margrit Scheier[41], « The conventional logic of triangulation's multiple sources of information is that by using several we can diversify biases in order to transcend them. ». La triangulation méthodologique est accomplie si différentes méthodes sont mises en œuvre dans la recherche.

7.1.2. Dans ce projet de recherche trois types de méthodes sont de fait utilisés

- Des mises en discours devant autrui d'expériences de création, traitées comme des *échanges* entre pairs. Une attention toute particulière est consacrée aux effets de présentation de soi et à l'utilisation des méthodes d'explicitation des activités[42], en valorisant la dimension descriptive de ces expériences, et de façon à éviter les discours de justification ou d'évaluation, ou les discours de *communication à soi en présence d'autrui*. On accorde inversement un intérêt tout particulier aux effets de rappel et de déclenchement d'évocations entrainées par les réminiscences d'autrui.
- Des récits d'expérience en situation d'entretien individuel et selon un double empan :
  - Empan long de type entretien biographique.
  - Empan court à distance temporelle rapprochée, notamment entretien d'explicitation.
- Des enquêtes sur le fonctionnement de dispositifs susceptibles de susciter l'engagement d'activités de création, en s'appuyant notamment sur les travaux sur l'observation de F. Laplantine[43].

[40] Denzin, Norman, (1978) *The Research Act*,NY, MacGraw Hill ; Flick, U (2007) An introduction to Qualitative Research, Managing Quality in Qualitative Research, London Sage ; Apostolidis, (2006) Représentations sociales et triangulation, *Psicologia,Teoria e Pesquisa*

[41] Fielding N. & Schreier M. (2001) *Forum : Qualitative Social Research:* Introduction: On the Compatibility between Qualitative and Quantitative Research Methods ,51.

[42] Vermersch, P., (1994), *L'entretien d'explicitation*, ESF.

[43] Laplantine, F. (2005), *Le social et le sensible*, Tétraèdre.

Plusieurs types de matériaux ont été ainsi recueillis : du discours sur l'activité de création, des interactions en situation de création, des interprétations produites en situation de confrontation aux activités de création. L'enjeu est ainsi d'analyser cet objet en croisant entre eux les types de matériaux recueillis, mais également leurs granularités.

7.2. Une exploitation des données privilégiant les *phénomènes conjoints* affectant les sujets et leurs activités

En cohérence avec l'objet et les fonctions de la recherche, *quatre types de traitement* notamment ont été privilégiés :

7.2.1. L'identification par les sujets des moments de création

- Les indices de reconnaissance par les sujets de certains moments de leur biographie comme étant des moments de création.
- Les discours à autrui et à eux-mêmes qu'ils tiennent sur ces indices de reconnaissance.

7.2.2. L'analyse du rapport que les sujets entretiennent à leur activité et à eux-mêmes en activité dans leur biographie et dans ces moments de création

- Le discours que les sujets tiennent sur le rapport qu'ils entretiennent à l'ensemble de leur activité et à eux-mêmes en activité.
- La description qu'ils font de moments de rupture et de recomposition.
- Le vécu émotionnel des moments de rupture-recomposition.

7.2.3. L'analyse du rapport entre les sujets et leurs œuvres en cours de création

- La perception par les sujets de leurs œuvres en cours de création, et l'influence de ces perceptions sur l'évolution de leurs intentions en acte.
- La perception que se font les sujets d'eux-mêmes dans et par leurs œuvres en cours de création.
- Le discours tenu sur soi en activité de création.

7.2.4. Les interactions sociales en cours de création

- Les interactivités effectives entre sujets en cours de création.
- Le discours tenu sur le(s) sujet(s) auteur(s).
- Les discours tenus par les sujets sur les œuvres produites.

7.3. Les composantes du dispositif de recherche

Le dispositif de recherche a comporté quatre types d'activités auxquelles ont collaboré les acteurs, en tant que participants, personnes-relais, organisateurs :

7.3.1. La participation à un séminaire public de recherche. Annexe 1

Le séminaire public accueille des figures contemporaines de la création et ouvre un échange sur leurs expériences. Dans ce cadre, cinq personnalités ont été invitées en 2017 par la Chaire Unesco au Cnam :

- **Cédric Villani,** médaille Fields en 2010, directeur de l'institut Henri Poincaré - IHP, rattaché à l'université Pierre et Marie Curie – UPMC, auteur notamment de l'ouvrage « *Les coulisses de la création* ».
- **Denis Laming,** architecte concepteur du Futuroscope de Poitiers et co-initiateur du *renouveau du mouvement Néo-Futuriste en architecture*.
- **Pierre-Michel Menger,** Directeur d'études EHESS, Professeur au Collège de France, Chaire de *Sociologie du travail créateur.*
- **Armand Hatchuel** Professeur, CGS (centre de gestion scientifique), *Ingénierie de la conception*, Paris, MINES ParisTech.
- **Emmanuelle Volle,** Neurologiste et chercheur INSERM à l'Institut Brain and Spine (ICM), ***«*** *Créativité et Neurosciences ».*

7.3.2. Un atelier de recherche-formation - Annexe 2

Cet atelier a réuni les professionnels volontaires intéressés au récit, à l'échange et à l'analyse en collectif de moments de création qu'ils ont vécus ; il s'est déroulé par demi-journées avec une dizaine de participants-créateurs. Il a été préparé, animé et exploité en concertation entre l'AFDAS et la Chaire Unesco. Au cours de cet atelier une attention particulière a été apportée à l'approche des déclics, des déclenchements de l'activité de création, et à la description biographique de ce qui les a précédé et suivi. On s'est intéressé également particulièrement aux termes utilisés pour les identifier et les décrire, ainsi qu'aux vocabulaires faisant progressivement consensus au sein de l'atelier.

Les ateliers ont été animés par deux ou trois enseignants-chercheurs du programme de recherche. Tous les échanges ont tous été enregistrés et retranscrits et ont fait l'objet de premières analyses.

Les 10 participants-créateurs : 2 Artistes et enseignants chercheurs de l'ENCSI, 1 chargée de production (FGO Barbara), 1 Artiste peintre, 1 Scénographe, 1 musicien et directeur de formation de FGO Barbara, 1 Artiste-Clown, 1 Thérapeute chinoise, 2 auteurs-écrivains et enseignants-chercheurs du Cnam.

7.3.3. Les entretiens (biographique, et d'explicitation) – annexe 3

Ils ont été menés par l'équipe de recherche réunie par la Chaire Unesco-CRF auprès d'une diversité de personnes (salariés d'entreprises, artistes-auteurs, intermittents, bénéficiaires) sur la base d'un contrat basé sur l'identification par les artistes ou créateurs concernés de moments qu'ils reconnaissent comme des « moments de création », en cohérence avec l'objet de recherche choisi.

Dans ces entretiens a été recherché, le rappel ou la mise en présence sous diverses formes de traces de l'activité de création de la personne enquêtée, de façon à faciliter le travail de réminiscence souhaité. Ainsi, 12 entretiens ont été réalisés auprès d'un public significatif composé de romanciers recommandés par la SGDL (Société des Gens de Lettres), de céramistes d'art, et peintres céramistes, d'un metteur en scène et d'une actrice. Tous les entretiens réalisés ont été retranscrits et ont fait l'objet de premières analyses.

7.3.4. Enquête/observations de dispositifs de formation/d'accompagnement à la création – Annexe 4

Il s'agissait d'identifier la conception et le fonctionnement de dispositifs d'accompagnement à la création ainsi que l'expérience des acteurs (participants, animateurs, concepteurs) sur différents terrains tant dans le champ artistique et culturel que dans le champ industriel et technologique :

Artistique et culturel

- *La Comédie de Saint-Étienne* : Centre dramatique national, institution théâtrale entièrement animée par l'énergie de la création, Saint Etienne *(Annexe 5)*
- *Les formations d'Issoudun* : Production de musiques / Pôle images arts formations - Formation de Chargé de production de Musiques Actuelles, Issoudun *(Annexe 6)*
- *ATLA* : L'École des musiques actuelles, Paris 18 *(Annexe 7)*
- *FGO Barbara* : Etablissement culturel de la Ville de Paris, dédié aux musiques actuelles et à la découverte, Paris 18 *(Annexe 8)*

Industriel et technologique

- *Open Factory de l'UBO* (Université de Bretagne Occidentale) : atelier ouvert d'innovation pluridisciplinaire, Brest (Voir fiche de présentation ci-après et *Annexe 9*)
- *AgriLab d'UniLaSalle* : plateforme d'innovation collaborative pour l'agriculture (école d'ingénieurs en sciences de la Terre, du vivant et de l'environnement), Beauvais (*Annexe 10*)
- *ENSCI* : École nationale supérieure de création industrielle, Paris 18 (*Annexe 11*)
- *Enjmin* : École nationale du jeu et des médias interactifs numériques, Cnam Angoulême (*Annexe 12*)
- *Planet Design* : accompagnement de création d'un produit, Paris 2 (*Annexe 13*)

Présentation de la Recherche

FalLab « Open Factory »UBO (U. Bretagne Ouest)

Au cours de la deuxième année, deux chercheurs du Crf-Ensta Brest, Damien Coadour et Christophe Morace, ont complété ce dispositif de recherche par une enquête sur un dispositif d'accompagnement à la création dans le cadre des activités d'une école d'ingénieurs : Ensta Brest (FabLab : Open Factory UBO). Dans ce cadre ils ont organisé deux ateliers collectifs (Focus groupe) avec le directeur, deux formateurs, un artiste plasticien, un étudiant en école d'ingénieurs et un lycéen. Avec ces mêmes acteurs, ils ont aussi réalisé des entretiens (un biographique, quatre d'explicitation et deux sur le dispositif).

L'intérêt qu'a suscité cette étude au sein de l'équipe de l'Open Factory ainsi que l'analyse de résultats intermédiaires ont donné matière à réflexion pour approfondir l'étude menée. En effet, il émerge que l'open factory peut être perçue comme un *lieu ouvert où s'opèrent progressivement de multiples transformations conjointes d'activités*.

Les ateliers ainsi que les entretiens biographiques et d'explicitation, confirmés par des propos informels du directeur, des Fab-Lab managers et des usagers du dispositif, suggèrent que les participants de l'étude se sont impliqués dans *un processus de transformations mutuelles et réciproques.*

Ce lieu destiné à l'origine à des usagers individuels, à la conception et à la fabrication d'objets en appui sur un équipement de fabrication numérique (imprimantes 3D, découpeuse laser, fraiseuses, scanner 3D) devient peu à peu, à l'aide d'une démarche, elle-même de création à la fois organisationnelle, pédagogique et artistique, un espace ouvert à la création collective. Les entretiens ont mis en évidence une transformation conjointe des acteurs et des activités, du formel et de l'ordre vers l'informel et le chaos maîtrisé. La conception individuelle et une entrée par l'objet et l'usage font progressivement place au service, à des activités plus abstraites et à une création pensée, vécue, expérimentée et conscientisée de manière collective.

Si l'on prend la perspective des usagers, ils peuvent effectivement aborder le lieu comme un espace de test et de prototypage pour y concevoir et fabriquer des objets à l'aide de machines. Ils peuvent aussi poursuivre leur évolution avec des formations à la créativité, ou faire tout simplement la rencontre d'autres usagers, objets, disciplines ou projets qui les engagent dans une démarche de création plus interdisciplinaire.

Vu de la perspective des formateurs, les fab-lab managers accompagnent effectivement les usagers, dans un premier temps, dans la conception et la fabrication d'objets sur la base d'une approche technique et/ou artistique. Mais ils ont également conçu des formations à la créativité à la fois pour leurs propres usagers et pour d'autres cycles de formation. Enfin, ils développement, sur le long terme, une méthodologie de l'innovation en créant un contexte favorisant l'émergence de nouvelles idées à la base de l'expérience de création à la fois individuelle et collective.

Le directeur-créateur du dispositif Open Factory qui, à l'origine, a créé un lieu pour la conception et la fabrication d'objets, a conçu graduellement, selon son expression, un « *espace-temps différent* » avec pour objectif affiché l'expérience de création collective mettant ainsi en réseau l'enseignement, la recherche et le milieu socio-économique avec des impacts en termes de créativité sur la formation, la culture scientifique et l'entrepreneuriat par exemple. Les différentes transformations conjointes sont réalisées dans un contexte d'ouverture à la fois ancré dans un territoire et dans un contexte international pour la création d'un éco-système sous-tendu par des valeurs, non seulement pensées mais aussi vécues par les acteurs.

Ainsi a émergé l'idée d'approfondir la notion de *création collective comme un processus de transformations conjointes d'activités* par le biais d'une nouvelle étude. Celle-ci peut prendre la forme d'une analyse de l'évolution du dispositif à partir de la représentation et du discours des différents acteurs pensés comme une communauté de pratiques. La création vécue comme un co-développement, c'est-à-dire comme une articulation d'activités individuelles et collectives pourrait faire l'objet d'ateliers et d'entretiens permettant de confronter les acteurs à notre hypothèse. Les thèmes suivants seraient notamment abordés : la singularité du lieu, du dispositif et de son processus ; l'apprentissage par projet ; l'apprentissage formel-informel ; le travail collaboratif, le lien entre activités de formation et activités de création. Concernant la méthodologie, nous pourrions donc mobiliser le paradigme du socio-constructivisme et de la socio-technique, l'entrée par la théorie de l'activité, l'expérience et les savoirs d'action ce qui supposerait de placer les participants dans une posture de praticiens réflexifs. Cette nouvelle étude prendrait la forme d'un atelier d'échange entre tous les acteurs (Directeur, fab-lab managers/formateurs et usagers) permettant ainsi une réflexion sur l'Open Factory comme dispositif d'accompagnement à la création.

<u>Le Dispositif d'observation :</u>

L'équipe de Brest, a organisé et réalisé les activités suivantes : Deux ateliers collectifs, un entretien biographique, deux entretiens sur le dispositif, quatre entretiens d'explicitation.

Ces activités ont été précédées par une immersion progressive au sein de l'Open Factory. Les chercheurs ont tout d'abord été invités à l'inauguration des nouveaux locaux le 23 mars 2018. Dans ce cadre le contexte, les principes, les objectifs, activités et modalités du lieu ont été exposés de différentes manières. Des discours ont été assurés par le Président de l'Université et le Directeur de l'Open Factory. Différents programmes d'activités et projets des équipes de créateurs ont été présentés de manière formelle et informelle dans des espaces dédiés à chaque projet. Une visite guidée du lieu avec la présentation de 3 projets a eu lieu en avril 2018. L'organisation des ateliers et la conduite des entretiens ont eu lieu en juin et en juillet. C'est dans le cadre de ces activités que les chercheurs ont passé 3 demi-journées avec l'équipe au sein du lieu en ayant des discussions informelles et en partageant le repas avec les équipes dans l'un des espaces du lieu lui-même. C'est à l'issue d'entretiens suite à de premières discussions en septembre/octobre qu'a émergé l'idée de poursuivre l'étude par l'initiation d'un atelier d'échange entre tous les acteurs permettant ainsi une réflexion sur l'Open Factory comme dispositif d'accompagnement à la création.

7.3.5. Groupe de travail et groupe de lecture

Ce dispositif à quatre composantes a été lui-même soutenu, dans le cadre du programme biannuel, par :

D'une part, un **groupe de travail** consacré au recueil et à l'analyse de textes et de témoignages verbaux (au cours de conférences) ou écrits (dans des ouvrages) sur des moments de création dans les domaines artistique, littéraire, scientifique, industriel dont nous en avons tiré des verbatim (en citant l'auteur et le numéro de page ou la conférence), notamment :

- **Cerveau créateur dans un monde en mutation,** Rencontres capitales de l'académie des sciences, avril 2018, avec : Catherine Bréchignac, Laurent Petitgérard, Karol Beffa, Slava Polunin, Michel Troisgros et Yves Agid.

  https://www.rencontrescapitales.com/2018-debat-12/

- **Créer,** Les Masterclasses de France Culture, en co-édition avec Radio France Editions et les Editions Iconoclaste, octobre 2018, avec : Jean-Claude Ameisen, Maylis de Kerangal, Amélie Nothomb, Jean Nouvel, Denis Podalydès, Angelin Preljocaj et Joann Sfar. https://www.franceculture.fr/litterature/les-masterclasses-de-france-culture-creer

- **Le travail créateur,** Conférence Travail et Culture, 23 mars 2018, CNAM- CRTD, notamment avec Louise Duneton

  http://culture.cnam.fr/medias-cnam/le-travail-createur-974287.kjsp
  https://travailetculture.org/Colloque-le-travail-createur.html

- **Travail et créativité** : numéro de la revue *Education Permanente*, 2015 (n°202)
- **Les coulisses de la création,** K. Beffa et C. Villani, Flammarion 2015
- **Les mathématiques sont la poésie des sciences,** C. Villani, suivi de **l'Invention mathématique** par H. Poincaré, Flammarion 2018
- **Le Son, la nuit, entretien avec Franck Mallet,** P. Henry, la Rue musicale, 2017
- **Journal d'un Parfumeur,** J.-C. Ellena, Le livre de Poche, 2018
- **La joie de créer,** M. Troisgros, Editions de l'aube, 2017
- **Chercheurs et entrepreneurs : c'est possible,** A. Petit et L. Kott, Les Belles Lettres, 2015
- **Autoportrait de l'auteur en coureur de fond,** Haruki Murakami, 10/18, 2011
- **Réflexions et analyses d'un sculpteur et inventeur qui a consacré sa vie à la création,** Félix Chamayou, In *Création, créativité et innovation dans la formation et l'activité d'ingénieur*, pp. 249-259, UTBM, 2017.

D'autre part, un **groupe de lecture** pour l'analyse de grands textes, de recherche, en sciences humaines, en philosophie ou en histoire de l'art, consacrée à l'activité de création : par exemple Dewey, Bergson, Bakhtine, Benjamin, Varela, Fiedler, Simondon, Gombrowicz…

7.4. Les terrains d'investigation (et codification des données)

Séminaires publics *(Diffusion publique sous forme de conférence-débat, enregistrements audio accessibles en ligne sur le site de la Chaire Unesco)*

Code	Invité	Institution	Date
S1	Cédric Villani, Mathématicien	Institut Henri Poincaré, UPMC	3 /03/2017
S2	Denis Laming, Architecte	Mouvement néo-futuriste	31/03/2017
S3	Pierre Michel Menger, Pr Sociologie	Collège de France	23/06/2017
S4	Armand Hatchuel, Pr Gestion	Mines de Paris	13/10/2017
S5	Emmanuelle Volle, Neurologiste	Inserm et ICM	17/11/017
S6	Jean-Claude Carrière	Écrivain, scénariste, metteur en scène	4/05/2018

Chercheurs : Jean-Marie Barbier et Marie-Laure Vitali

Ateliers d'échanges *2017, au Cnam Paris (enregistrements audio et transcriptions)*

code	Expérience de création - Activité/institutions	dates
A, A	Artiste Plasticien, Pr à l'ENSCI	4/05/2017
A, B A, P	Artiste Photographe plasticien, indépendant Artiste Clown, indépendant	10/05/2017
A, M	Scénariste, indépendant	22/05/2017
A, JP	Directeur centre création culturelle, Pr Cnam	14/05/2017
A, JM A, I	Chercheur, Pr Cnam Thérapeute chinoise, libérale	27/09/2017

Chercheurs : Martine Dutoit et Long Pham Quang, Jean-Marie Barbier et Marie-Laure Vitali

Focus groupe *2018 au* FabLab « Open Factory » à Brest : groupe composé *(enregistrements audio et transcriptions)*

Codification	Expérience de création	dates
D, F5 D, F4	Veste acoustique pour malentendants Projet d'habitat BHM	3 juillet

Chercheur : Damien Coadour, Christophe Morace

Entretiens biographiques et *d'*explicitation *(enregistrements audio et transcriptions)*

En 2017, à Paris

Activité de création	Codification, dates (2017) et lieux	
	Entretien Biographique	Entretien d'explicitation
Romancière	E, I1 - 31 mai Cnam	
Romancière	E, B1 - 31 mai Cnam	E, B2 -8 juin SGDL[44]
Romancier	E, A1-7 juin SGDL	E, A2- 26 juin SGDL
Metteur en scène, comédienne	E, K1 -12 juin Cnam	E, K2- 5 juillet Cnam
Designer Artiste Céramiste	E, F1- 26 juin Cnam	
Artiste peintre et Céramiste	E, SU1- 20 juin Cnam	
Photographe	E, S1 - 9 octobre, Cnam	E, S2- 21 nov. son atelier Villa des Arts
Productrice et commissaire cinématographique	E, AM1 - 21 novembre, Cnam	

Chercheurs : Sylviane Martin et Marie-Laure Vitali

En 2018, à l'Open Factory de Brest

Activité de création	Codification et dates (2018)	
	Entretien Biographique	Entretien d'explicitation
Artiste Plasticien	D, F1 – 3 juillet	
Directeur open factory		D, F2, 25 juin
Formateur/Fab manager		D, F3 25 juin
Etudiant en école d'ingénieur		D, F7, 26 juin
Lycéen		D, F6, 26 juin

Chercheur : Damien Coadour, Christophe Morace

[44] SGDL : Société des gens de lettres

Enquête/Observation de dispositifs d'incitation à la création *(enregistrements audio et transcription)*

Organisme/ activités (Code dispositif)	Date/ chercheurs	Personnes observées et/ou auditionnées	code
ATLA École musique **(D, A)**	07/11/17 MD	Responsable management artistique et culturelle Prof MAO Directeur Prof responsable pédagogique Prof. Chargé de communication 9 Elèves	D, A1 D, A2 D, A3 D, A4 D, A5 D, A6 D, A10 à D, A18
FGO BARBARA, Établissement culturel de la Ville de paris dédié aux musiques actuelles et à la découverte **(D, B)**	30/11/17 LPQ	Producteur Administrateur	D, B1 D, B2
		Directeur Manager et artiste Chargée de production	D, B3 D, B4 D, B5
ENSCI École nationale supérieure de création industrielle établissement public à caractère industriel et commercial **(D, E)**	Juin 2018 et 4/12/17 LPQ JMB	Plasticien, Enseignant-chercheur	D, E1
		chargée des relations avec les écoles partenaires Resp. programme recherche	D, E2 D, E3
Comédie Saint Etienne Théâtre - Centre dramatique national **(D, C)**	18 et 19/11/17 MD JMB	Prof comédien metteur en scène 5 Élèves	D, C1 D, C10 à D, C14
Les formations d'Issoudun, LFI - Formation aux Métiers des musiques actuelles **(D, I)**	19 et 20/07/18 MD JMB	Directeur/D, I1	D, I1
ENJMIN Cnam Angoulême École Nationale du Jeu et des média interactifs numériques **(E, J)**	05 et 06/06/18 MD et JMB	Directeur 2 Profs 7 Elèves	D, J1 D, J2 et E, J3 D, J10 à E, J16
AgriLab d'UniLaSalle, plateforme d'innovation collaborative pour l'agriculture d'UniLaSalle, Beauvais **(D, U)**	28 et 29/05/18	2 Enseignants-Chercheurs	D, U1 et D, U2
Planet Design, Paris 2ème **(D, D)**	25/05/18	Designer/D, E	D, D1
OPEN FACTORY Université de Bretagne Occidentale **(D, F)**	25 et 26/06/18 3/07/18 CM et DC	Directeur Open Factory 1 Étudiant 1 Lycéen 2 focus groups	D, F2 D, F6 D, F7 D, F4 et D, F5

Chercheurs : Martine Dutoit (MD), Long Pham Quang (LPQ), Jean- Marie Barbier (JMB), Damien Coadour (C.D.), et Christophe Morace (CM)

7.5. La cohérence méthodologie/objet

Le fait que le projet privilégie les expériences, et non les seules activités, est un facteur de *cohérence globale et de complémentarité* des méthodes utilisées :

- *Les voies et moyens par lesquels les acteurs reconnaissent leurs propres expériences comme des expériences de création.*
- L'accès à une *variété de discours d'expérience* : *échanges* au sein des ateliers, révélateurs notamment des cultures dans lesquelles se parlent et se construisent les expériences de création ; *entretiens* biographiques susceptibles de renseigner sur le rapport qu'entretient le sujet à l'ensemble de son activité ; *entretiens d'explicitation et biographique* susceptibles de renseigner notamment sur les éléments déclencheurs de l'activité de création. Quant aux situations d'*observation* elles permettent en particulier de recueillir des éléments précieux non seulement sur la conception, mais aussi sur l'investissement par les sujets des dispositifs censés susciter l'activité de création
- *Le traitement des verbalisations* proprement dites : selon les cas verbalisations dans l'activité, sur l'activité, et verbalisations d'interprétation de l'activité.

Voir tableau page suivante : croisement entre recueil et traitement des données

Croisement entre recueil et traitement des données

Composantes du dispositif	Acteurs concernés	Types de matériaux recueillis	Types de traitement	Contribution à l'objet de la recherche
Ateliers d'échanges de pratiques de création	Professionnels se reconnaissant une expérience de création et acceptant d'entrer dans un dispositif de recherche-formation	Enregistrement des récits d'expériences singulières, mise en lien avec d'autres récits d'expérience et questionnements qu'ils suscitent.	En séance : repérage de dynamiques et des rapports aux grammaires personnelles d'activité. En collectif de recherche : définition des différents types d'activités présentes dans une expérience de création	Première formulation d'un éventail d'hypothèses de recherche et de constitution de pistes d'analyse communes des activités présentes dans un acte de création
Entretiens biographiques	Professionnels volontaires confirmés dans leurs représentations de soi comme créateurs	Centration sur le travail de création comme expérience récurrente dans parcours professionnel/ de vie	Analyse de contenu privilégiant les invariants du sujet dans son rapport à son activité de créateur	Validation/évolution des hypothèses relatives au caractère conjoint des transformations d'activités, des produits d'activité et des sujets
Entretiens d'explicitation (Règles de recueil et d'analyse selon P. Vermersch)	Professionnels volontaires prêts à entrer dans les règles d'un entretien d'explicitation	Recueil des verbalisations auto-adressées, indicateurs d'un processus pré réflexif, par opposition aux adressages à autrui.	Différenciation des verbalisations en première/ seconde/troisième personne selon contribution à fonction d'adressage à soi. Evocation d'émotions susceptibles de provoquer des situations de revécu	Contribution à la compréhension des processus de transformation de soi dans l'acte de création
Enquête/Observations de dispositifs d'accompagnement à la création.	Responsables des dispositifs Formateurs Accompagnateurs Apprenants	Documents de communication sur les dispositifs Entretiens avec les acteurs concernés. Observations de « performances »	Réalisation d'une grille permettant de différencier : les intentions des acteurs, les propositions d'activités, les modes d'investissement des animateurs et des acteurs apprenants	Hypothèses d'action formalisées ou en-acte des responsables des dispositifs. Effectivité des interactivités et constructions de sens des inter-actants animateurs et apprenants
Séminaires publics	Invitation de figures contemporaines de la création	Enregistrements apports personnalités invitées et débats avec public élargi. Mise à disposition sur le site de la chaire Unesco	Double traitement par le collectif de recherche et par le réseau professionnel et de chercheurs, constitués autour du projet.	Fonctions contemporaines des actes de création et de leur valorisation Repérage des approches par disciplines et par champs de pratiques
Groupe de lecture	Groupe de chercheurs	Ouvrages des principaux auteurs ayant travaillé sur l'expérience et sur la création	Fiches de lecture Comptes rendus des débats	Constituer une culture commune Situer l'histoire de la mise en objet de l'acte de création - Différencier création, innovation, invention.
Groupe de travail	Equipe de coordination du programme de recherche	Des écrits et témoignages publics de créateurs	Recueil et analyse de textes et de témoignages sur des moments de création dans les domaines artistique, littéraire, scientifique, industriel	Repérage de thématiques privilégiées dans la communication d'expérience de création

DEUXIÈME PARTIE – EXPÉRIENCES DE CRÉATION, DE CRÉATEURS, ET D'ACCOMPAGNEMENT À LA CRÉATION : résultats de la recherche

8. LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION

Les moments mêmes de création

Dans ce premier ensemble de résultats, nous avons recueilli des récits relatifs au vécu, à l'élaboration et à la communication d'expériences correspondant aux *moments* mêmes de création, et avons analysé les activités qu'ils décrivent.

Ces activités présentent notamment deux caractères.

Ce sont des *activités communes* à l'ensemble des expériences de création, qu'il s'agisse de créations artistiques, culturelles, professionnelles, technologiques : nous nous sommes efforcés, conformément au projet de la recherche, de proposer des analyses transversales à tous ces domaines.

Ce sont des *activités conjointes*, qui surviennent simultanément et sont ordonnées à la triple transformation que nous avons relevée : transformation de l'activité, transformation du produit de l'activité, transformation du sujet en activité. Si la présentation qui suit les disjoint, elles constituent en réalité autant de *faces* d'une même expérience de création.

Pour introduire ces activités communes et conjointes dans les expériences de création, nous empruntons au livre de dialogue entre Michel Troisgros [45] et Denis Lafay, cette illustration des propos du restaurateur sur "l'art de créer " par Pascal Lemaître.

[45] Michel Troisgros « La joie de créer » 2017, Ed. de l'Aube, p.64

8.1. Engager la performation pour faire émerger l'intention

« Ce que *je fais m'apprend* ce que *je cherche*»

P. Klee

Premier constat : les créateurs réunis en atelier ou rencontrés insistent sur le rôle de l'engagement d'activité entendu comme *faire*, comme *performation*, comme *accomplissement,* par différenciation avec l'intention : la construction progressive de l'intention ne s'effectue que dans la *confrontation entre le sujet créateur et le premier produit de son activité.* Comme l'explique Dewey[46], à propos des artistes « c'est ce qu'il a préalablement fait qui permet à un artiste de savoir où il va ». On se trouve là en présence *d'une influence de la performation d'activité sur la conduite de l'action,* conduite étant entendue comme l'ensemble des *constructions mentales/affectives* apparaissant à l'occasion d'une action chez les sujets qui y sont impliqués, relatives à son organisation d'activités, lui conférant un sens, bref s'exerçant sur et pour cette action.

8.1.1. Pour les créateurs, la création n'est pas précédée d'une intention ordonnée autour d'un résultat défini à l'avance, d'une représentation ou image anticipatrice du produit final

Vitrail de Conques - Soulages

Les témoignages recueillis sont unanimes « On ne décide pas de créer » (Agid, AS) ; et ce quel que soit le domaine d'activité concerné : pour Deleuze, créateur de concepts philosophiques et auteur d'une conférence sur la création à La Femis [47] « La philosophie est une discipline qui consiste à créer ou à inventer des concepts (…) Les concepts il faut les fabriquer. Alors, bien sûr, cela ne se fabrique pas comme cela, on ne se dit pas un jour : 'tiens, je vais faire tel

[46] Dewey J.(2016), *L'art comme expérience*, op.cit., 196

[47] Deleuze G. (1987), *Qu'est-ce que l'acte de création* ? Conférence du 17/05/87 https://www.webdeleuze.com/textes/134

concept, je vais inventer tel concept'. Pas plus qu'un peintre ne se dit un jour 'tiens, je vais faire un tableau comme cela'. Il faut qu'il y ait une nécessité, sinon il n'y a rien du tout ».

La création n'est pas déterminée par un acte de volonté : « On n'écrit pas les livres qu'on veut » ' disait Flaubert[48]. Au mieux la création est favorisée. Pour Jean-Louis Beffa, « chez moi, l'inspiration ne se commande pas, même si les conditions de sa venue peuvent être plus ou moins favorisées » (Beffa J-L., Villani C., *Les coulisses de la création*, 131).

Dans les moments de création, les créateurs peuvent même éprouver un plaisir à ne pas savoir où ils vont : « J'aime ne pas savoir où je vais » (Troisgros, AS).

8.1.2. L''amont' d'une expérience de création est éprouvé comme un mouvement, un désir, une pulsion, une envie de faire

C'est la perception d'un affect[49].

Un des créateurs interviewés, dans le domaine de la création de jeux numériques (D, J3) se décrit comme « un obsédé du mouvement », et témoigne « Je me mets à travailler, et cela fait autre chose ». C'est le mouvement qui trace la suite : « Le mouvement qui nous transporte trace le sentier » (D, J3).

D'autres préfèrent le terme de désir et soulignent le fait que le désir touche à la fois l'activité et le sujet en activité : « En fait, c'est une question de désir. Malgré tout cela, et peut-être à cause de tout cela, *pour résister*, ne serait-ce que pour jeter une petite étincelle de désir, pour que cela existe, on peut encore le faire, c'est possible » (D, F1).

Ce mouvement, ce désir, cette envie sont souvent comparés à l'activité 'naturelle' de l'enfant, souvent décrite d'ailleurs en termes de création.

À l'analyse, on peut parler de *pulsion d'activité et de pulsion de soi en activité*. Relativement indifférenciée au départ, cette pulsion se différencie dans exercice même de l'activité. Elle a intéressé en particulier les philosophies vitalistes et a été approchée notamment par les concepts suivants :

- conatus chez Spinoza, 'effort pour persévérer dans l'être' [50]
- le concept d'élan vital chez H. Bergson [51]
- le concept de polarité utilisé par Jullien [52] pour rendre compte du mouvement.

Pour décrire ce cheminement non tracé à l'avance, on trouve encore l'expression "se frayer un chemin".

[48] Thibaudet A. (1935), *Gustave Flaubert, Editions Gallimard,* 218
[49] Barbier J-M. (2017), *Vocabulaire d'analyse des activités* op.cit.
[50] Spinoza (2014), *L'Ethique* Paris, Seuil
[51] Bergson H. (2014), *L'évolution créatrice,* Paris, PUF.
[52] Jullien F. (2010), *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 217 et seq.

8.1.3. Les créateurs évoquent souvent une forme de jaillissement soudain.

Ils sont sensibles à son imprévisibilité : ce jaillissement « survient sans qu'on y pense, sans qu'on y prête attention. Pour un créateur de parfums, ces premières lignes sont le produit d'une impulsion, d'une envie fugace (...) » (Ellena, 44). Pour un scientifique « la création, c'est quelque chose qu'on a en tête, qu'on pense depuis longtemps, mais tout à coup çà jaillit » (Agid, AS). Pour un clown pratiquant l'improvisation, « il y a une grosse part d'instinct (…) c'est pour cela que c'est difficile d'avoir toujours son cerveau aux commandes. Il y a une sorte de porosité » (A, P).

Ce jaillissement peut être vécu comme un moment de fête : pour Gilles Deleuze, tout le monde sait bien qu'avoir une idée, c'est un événement rare, c'est une espèce de fête (cf. aussi 1.6).

À l'analyse, *ce jaillissement ne relève pas de l'action* au sens où nous l'avons définie plus haut, comme une organisation d'activités ordonnée par le sujet autour d'une transformation présentant une unité de fonction, de sens ou de signification, mais *de l'activité* comme processus de perception/transformation du monde et de perception/transformation de soi transformant le monde, et régulée par des affects ou transformations de tendances d'activité.

Tout se passe comme si ce jaillissement venait d'ailleurs : « ce sont d'autres représentations, d'autres mécanismes mentaux qui s'invitent » (A, P). "Et c'est juste à ce moment qu'une pensée m'a traversé l'esprit : 'Tiens, et si j'écrivais un roman' (...) Le talent a son propre esprit, autonome, il jaillit quand il en a envie, et lorsqu'il est tari, rien à faire" (Murakami, 40 et 98).

"J'ai écrit 'Avec le temps' en deux heures" (Leo Ferré, Apostrophes).

8.1.4. Ce jaillissement joue une fonction de "déclic" ; il est désigné comme une "idée" à la fois nécessaire et confuse, déclencheuse d'activité (représentationnelle, figurative, auditive, olfactive, verbale)

L'*idée* peut être définie comme *la représentation* (mentale, auditive, olfactive etc.) d'un *possible d'activité.* Dans le monde olfactif, JC. Ellena la décrit ainsi : « Je sais seulement que je veux tendre vers un floral, fruité, craquant (…). Craquant, un mot suffisamment évocateur pour qu'il se transforme en une odeur (...). J'avais laissé des ébauches de formule sur le thème de la poire (…). Je suis conscient que je suis le seul à pouvoir me représenter mentalement son odeur. » (Ellena, 28). Une « idée qui arrive et que je travaille. C'est un petit nodule, c'est un

petit point de départ » (E, A1). « En architecture, c'est la matière grise qui prime. C'est l'idée de la chose, que l'on va construire ci, à ce moment-là" (Nouvel, *Créer,* 93).

Parlant d'un écrivain, entendu à la radio, et à qui l'on demande s'il a un roman en prévision, Ellena relève la réponse, en écho à sa propre expérience : « J'ai une seule page ; c'est nébuleux, mais cela me suffit » (Ellena, 48).

Le même vécu est raconté dans le domaine de la musique : « Parfois l'esquisse désigne encore autre chose : un rythme, une superposition de rythmes, une disposition orchestrale particulière qui me sert à improviser et que je m'empresse de noter (…). Certains compositeurs, déjà à l'époque classique, ne se départissent jamais de leur carnet d'esquisses, un petit carnet tout simple, avec une double portée imprimée qui leur permettait de noter toutes les idées qui leur venaient" (Petitgérard, AS) On est vraisemblablement proche de la notion allemande de Gestaltung comme 'forme en train de se former'.

8.1.5. Le premier jaillissement de l'idée fonctionne comme une communication du sujet à lui-même

Pour y voir 'plus clair' : « Je ne suis pas totalement un novice en la matière, j'écris avec un crayon et une gomme, et ça me permet d'y voir plus clair. C'est comme une béquille, comme beaucoup d'écrivains qui notent sur un carnet les premières idées et vont ressentir la nécessité de la mettre ensuite sur un ordinateur par souci de clarté » (Petitgérard, AS).

8.1.6. La première performation est une base, une trace, qui permet la poursuite de l'activité. Elle est un premier possible-en-acte. L'ensemble des possibles d'activité est constitué par l'ensemble des développements d'activité que perçoit un sujet à partir d'une première performation

C'est ainsi que pour le peintre le premier coup de pinceau informe la suite de son activité de création d'un tableau. *C'est un processus de développement non déterministe* : « Je commence à la dernière feuille et je déduis la deuxième image de la première, je sais d'où je pars et moins je sais où je vais, et plus je suis heureux, ça m'enchante de ne pas être déterministe » (D, J3). Le sentiment éprouvé est le plaisir d'être la cause de ses propres actes.

Le possible n'est donc pas l'être en puissance comme dans la philosophie aristotélicienne ou scholastique, *c'est déjà ce qui arrive.* La création crée un déjà-là. La première trace d'activité a un effet générateur sur la suite. Le faire est contraint par le déjà-là. Pour Vygotsky, le sujet s'engage dans l'action tout autant que l'action engage le sujet. P. Astier parle de « la fonction situante de l'activité »[53].

Selon l'expression de P. Klee, c'est donc *le travail qui est le chemin* (Werk ist Weg). Pour G. Deleuze : « Les idées, il faut les traiter comme des espèces de potentiel ; les idées, ce sont des potentiels, mais des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression »[54].

[53] Astier P. (2003) La fonction situante de l'activité, *Recherche et formation*, 75-85.
[54] Deleuze, op.cit

L'idée est toujours une idée d'activité pour un sujet en situation. On l'observe dans tous les domaines de la création. Dans le domaine du parfum : « Le parfum que je compose ne part pas d'une idée abstraite que je vais mettre en forme, mais du lieu où je me trouve et du propos que je vais choisir » (Ellena, 45). De la composition musicale : « Pour moi, que je compose pour le piano ou non, la position des mains sur le clavier m'aide à trouver de bonnes idées. Mon inspiration n'est pas fulgurante, j'essaie beaucoup, je tâtonne, je fais des allers-retours (Beffa, 133). Les arts plastiques « J'ai décidé de donner plus de liberté au papier et d'utiliser l'expérience de ces premières séries pour faire autre chose, pour me libérer moi-même de la contrainte assez forte d'avoir une image maitrisée et ainsi essayer de laisser le papier s'exprimer » (A, B). La musique concrète : « La musique concrète, c'est l'art de la décision, l'art du choix. On prend un son plutôt qu'un autre et c'est ainsi que tout commence : le son choisi va devenir un aimant, entraîner la suite » (Henry, 94).

Il peut y avoir plusieurs idées : "A chaque fois que je travaille sur un projet, mais j'ai dix maquettes avant d'arriver à quelque chose" (E, S1). Ou qu'une idée joue le rôle d'"esquisse" : « pour me mettre au travail je fais une, deux ou trois pages de carnet et ensuite je fais une vraie bande dessinée » (Sfar, *Créer*, 237).

A la fin, il y en a une qui s'impose :" il y a plein de contraintes, … mais c'est les idées d'œuvre qui me les imposent" (E, A1).

8.1.7. Le premier produit donne sens à la mobilisation de ressources antérieurement accumulées dans la biographie du créateur

(cf. Infra : culture de la subjectivation)

Cette mobilisation s'effectue le plus souvent sur le mode de *l'association* comme quand phrases renvoient à d'autres pensées : « La création requiert de mettre en mouvement ses pensées, sa mémoire, ses propres gestes. Quelque part gestes et paroles sont liés. » (D, J3).

Davantage que sur le mode de l'organisation : « Ma pensée est en évolution constante. Je ne sais pas à l'avance ce que les expériences passées peuvent venir corriger, ni ce que le futur me réserve » (D, J2). « Des esquisses prennent diverses formes. Cela peut être une bonne idée, mais je ne sais pas trop comment l'intégrer à la pièce que je suis en train de composer (…) C'est comme cela que j'ai utilisé pour une musique de films des bribes d'une pièce restée à l'état d'ébauche » (Beffa, 191).

Elle n'en relève pas moins de *l'activité du sujet* : « C'est un carnet de croquis, je dessine et puis à un moment on va chercher un bout de truc. Ça mature inconsciemment » (D, J2)

8.1.8. Le développement de ce possible d'activité est continu, en particulier lorsque cette activité est collective, ce qui est le cas en particulier dans la création entrepreneuriale et aussi dans l'organisation d'improvisations en présence de public

Le restaurateur M. Troisgros, dans son ouvrage « La joie de créer », décrit ainsi de façon précise la continuité des processus en œuvre *entre* acteurs dans les créations collectives.

« Dans notre métier, créer est une action collective. Un peu à l'image des ateliers. J'ai besoin des autres pour être contrarié et rassuré, pour trouver mon chemin, pour mettre en œuvre la 'chose incertaine'. Les autres sont mon épouse, mon fils César, mon chef Florian, mon chef pâtissier Arnaud, et bien sûr chacun de ceux qui, parmi mes salariés et parfois les clients, participent directement au processus créateur. Tous finalement, sont quelque part un peu là, à mes côtés, lorsque je commence à gribouiller une idée, un vague projet de plat, la vision d'une composition. Cette équipe rapprochée peut alors aussi critiquer, amender embellir ladite idée. Nous avançons comme notre architecte, Patrick Boucheron, qui a partagé sans cesse avec ses collaborateurs l'avancée des travaux de construction de notre domaine à Ouches. Je suis fondamentalement dans un fonctionnement collectif, et mon rôle est aussi de stimuler la créativité des autres. » (42-43) « La manière dont chaque membre de l'équipe apporte sa contribution, capitale, à la joie de 'réaliser' chaque jour le domaine d'Ouches, démontre que la création culinaire et la création entrepreneuriale partagent une autre singularité : toutes deux sont collectives » (52). « Chaque jour, d'infimes changements singularisent sa mise en œuvre. Ils résultent d'abord de l'humeur du chef, c'est à dire à sa disposition du moment à accueillir l'ensemble des événements et des aspérités suscités par un client, un collaborateur, une lecture, une émotion, un son, une fragilité, une information… bref, par tout ce qui peut stimuler les sens, la conscience et donc la sensibilité. Ils dépendent également de l'ingrédient que l'on reçoit et que l'on travaille ; il n'est jamais comparable d'un jour à l'autre, car lui-même est soumis aux aléas de son contexte. Cette double instabilité, en ma qualité de chef d'orchestre j'ai la responsabilité de la maîtriser, d'en déléguer la gestion aux solistes, puis à l'ensemble de la formation » (63). « Arriver en joie sur son lieu de travail, découvrir la joie de ses collaborateurs, doit incontestablement mettre en joie le moteur créatif, à la fois individuel et collectif. Dans une culture entrepreneuriale aussi collective que la nôtre, l'impact commun formé par la somme des dispositions personnelles est considérable. Le processus créatif va se trouver donc libéré, car il s'ouvre à des opportunités nouvelles, emprunte des possibilités insoupçonnées » (126).

Les interactions sont des interactivités dans lesquelles l'influence sur autrui et par autrui sont recherchées délibérément[55]*.*

On les retrouve dans les créations entrepreneuriales : « On doit choisir sa famille : la première équipe. Comme les entrepreneurs le soulignent régulièrement dans la définition de leur déclic entrepreneurial, l'acte de création d'une start-up passe immanquablement par la constitution d'une équipe - de recherche ou de transfert - autour d'une technologie et parfois d'une volonté industrielle. L'entreprise est donc aussi une histoire d'échanges, de symbiose et de complémentarité » (Petit, Kott, *Chercheurs et entrepreneurs, c'est possible*, 41).

Ou dans une toute autre situation, celle des improvisations en milieu carcéral ou en hôpital psychiatrique : « Moi je travaille constamment l'improvisation. Je ne sais pas écrire sans avoir vu des comédiens bouger sur scène. Je suis à l'opposé de ceux qui écrivent seuls dans leur chambre (…) J'aurais tendance à vivre un processus de création très continu (…) Je ne peux

[55] Barbier J-M. (2017), *Vocabulaire d'analyse des activités* op.cit.

me dire que rétrospectivement qu'il s'est passé quelque chose, qu'il y a eu un tournant (…) je ne sais qu'après que cela a complétement changé l'allure de ce qui s'est passé » (A, JP). « On essaie de faire surgir sur le plateau quelque chose qui est entre ce qu'ils sont, ce que nous sommes et le monde dans lequel on est on est là, il y a une espèce d'équation à élaborer qui est imprévisible, qui va naître de qui ils sont (…) Je mets dans les conditions pour qu'il m'arrive le maximum de l'autre, et c'est avec cette matière-là que je vais lui renvoyer quelque chose pour qu'à nouveau il me renvoie un truc, pour moi le processus de création est un processus profondément interactif » (A, JP).

8.1.9 Ce n'est qu'au terme du processus de création que le créateur prend conscience de sa propre intention

Dans une lettre à Sydney Hook, Dewey analyse son propre processus de création avec les concepts qu'il propose pour analyser les expériences de création en général. Il estime qu'il exemplifie sa propre théorie. Il ne sait pas ce qu'il fait tant qu'il n'a pas toujours fini...

8.2. Inhiber les constructions de sens opérées autour de la conduite habituelle de l'action

"Il faut avoir du chaos en soi pour enfanter une étoile qui danse"
Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra-Prologue § 5

Un certain nombre de travaux de neurosciences tendent à faire valoir, dans l'émergence d'activités créatrices, l'existence d'une activité d'inhibition de réponses immédiates et automatiques, interprétées en termes de combinaisons neuronales ou de schèmes.

Nous faisons l'hypothèse que *l'inhibition s'exerce en réalité sur les constructions habituelles de sens que le sujet opère autour de la conduite de son activité ordinaire*. *Cette inhibition est elle-même une activité*, qu'il convient de renseigner comme telle.

Nous appelons donc activité l'ensemble des processus de transformation du monde et de transformation de soi dans lesquels se trouve simultanément engagé un sujet, qu'il en ait conscience ou non. Les actions, elles, découpent des ensembles d'activités finalisées par un certain type de transformations ; elles sont intentionnelles, ordonnées autour de résultats. La conduite de l'action peut se définir comme l'ensemble des constructions mentales 'opératives'[56] qu'un sujet opère autour de son activité. La conduite de l'action ouvre et ferme à la fois.

Étant en situation habituelle de multi-activité, les sujets ne développent pas une activité de conduite de toutes leurs activités. Ils le font autour d'une action principale dans laquelle ils se sentent engagés en tant que sujets.

Dans la création, *ce sont les constructions de sens autour de ce que le sujet installe en position d'action principale*, celle qui les *préoccupe*, qui revient sans cesse, et est objet de la plus forte charge mentale, *qui sont inhibées*. Ces constructions de sens font le lien entre l'action et son environnement praxéologique, entre le sujet et ses investissements, entre la transformation que constitue l'action et les transformations dans lesquelles le sujet est déjà engagé. Elles impliquent *l'engagement personnel du sujet, fait de recouvrement de représentation de soi en activité et de représentation d'activité*.

*On est donc moins dans le projet d'action que dans l'usage de ce projet en contexte, dans sa fonction, **dans le sens** donné à cette action par rapport au contexte.*

*Ce qui est appelé **la pertinence** est un énoncé attributif de valeur sur ce lien de sens entre les transformations que représente une action et les transformations déjà en cours que connaît le sujet qui s'y engage ou qui y est engagé.*

8.2.1. Dans les moments de création, les créateurs reconnaissent être en multi-activités dont l'une peut apparaître comme l'action principale dans laquelle ils se voient engagés, ce qui autorise la présence dans la même situation d'autres activités, moins 'investies' de sens, et variables selon les sujets

Cette situation est illustrée par ce dialogue entre un mathématicien et un musicien « - J'ai mes rituels. Le travail la nuit, avec ma tasse de café, beaucoup de musique, de toute sorte, souvent en boucle - De la musique… je t'envie… Je suis, quant à moi, totalement incapable de faire quoi que ce soit qui exige de la concentration quand je suis dans un environnement musical ; en revanche prendre un bain, faire la vaisselle, ranger mon bureau, cela je peux le faire en musique » (Beffa-Villani, 123-124).

[56] Cf. le concept d'image opérative chez Ochanine D. (1969) : Rôle de l'image opérative dans la saisie du contenu informationnel des signaux, *Question de psychologie*, n°4, p 209-224.

« L'œuvre de fiction que j'ai soit imaginée soit rêvé de faire… sous la douche, dans un rêve… » (E, A1).

8.2.2. C'est par rapport à l'action principale, objet de construction de sens et de charge mentale, que sont évoquées des situations de décrochage, de débrayage, de lâcher prise, de déconnexion

Les situations de décrochage sont considérées comme favorisant possiblement l'entrée dans un processus de création : « Si je veux vraiment créer, très modestement, malheureusement je me ballade. Je marche. Je pense que c'est en marchant que l'on créée » (Agid, AS). « La veille de la création, moi je me promène dans la campagne, dans la nature, tout m'enchante et j'ai envie de rentrer pour créer » (...) je sentais qu'à des moments, rien ne sortait, mon assistante me disait ' allez courir et ça vous...' et c'est souvent le vendredi à midi que j'allais courir et l'après-midi, 'bam', ça y est, ça s'est débloqué » (D, U2). Ce qui n'est jamais que revivre l'expérience de Jean-Jacques Rousseau, relatée dans les Confessions [57]: « Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant été 'moi' si j'ose dire, que dans les voyages que j'ai faits seul et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées ; je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. Tout cela dégage mon âme, me donne une grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiner, les choisir, me les approprier à mon gré, sans gêne et sans crainte ».

« Quand c'est insupportable, je me mets à travailler avec la radio comme fond ; cela aide à la concentration du dessin ; la radio rythme le temps. Le dessin fait appel à la partie non cérébrale du cerveau. La radio fait appel à l'autre partie (…) je me rappelle ce que j'écoutais quand j'ai fait ce dessin (…) le rythme de la parole est plus lent (…) je ne sais pas ce qui se passe, mais ça marche ; j'ai l'impression de me cultiver, c'est agréable ; un moment de jubilation, un moment de déception ; on est obligé d'admettre que c'est cela le travail que l'on a fait; il y a un rapport au temps ; il faut trouver son équilibre entre le travail de création et (…) ce temps ; il faut faire autre chose que son propre travail pour être efficace ; faire autre chose me donne de l'impulsion pour mon propre travail ; ce travail n'est pas forcément productif (…) j'ai besoin de faire plusieurs choses en même temps. Il y a du confort d'avoir le sentiment d'appartenir à plusieurs mondes en même temps ; on a le sentiment de pouvoir se libérer de certaines règles » (L. Duneton, Conférence Travail créateur, Crtd-Cnam) « J'ai le trac. J'anticipe le fait que je ne peux pas anticiper (…). Je sais qu'à un moment, je vais être dans un lâcher-prise, je sais que je vais ressentir cet état, et que je vais rechercher cet état. » (A, P).

Lorsqu'il a été éprouvé, le lâcher-prise est explicitement recommandé : « Un des conseils que donne souvent un professeur d'improvisation aux apprentis, c'est de lâcher prise, c'est-à-dire de faire en sorte que les forces vives de l'émotion, du psychisme, des choses un peu abstraites qu'on a du mal à définir viennent de l'inconscience (…) sans cette part difficilement quantifiable, le lâcher prise, vous aurez des choses certainement un peu trop normées qui

[57] Rousseau J.-J. (2012*) Les confessions*, Le livre de poche.

n'ont pas cette inventivité qui est le propre de la création » (Beffa, AS). « Le créateur en Fablab doit aussi changer de cadre de pensée, les personnes interviewées font état d'un besoin de quitter ses habitudes. Ils nomment cela zone de confort et situations instables » (D, F5). « Notre cerveau se libère de tout ce dont il peut se libérer et commence à papillonner d'une notion à l'autre. On parle d'un certain envol » (Petitgérard, AS) ; « Pour moi la création commence à partir du moment où on est déconnecté. » (Agid, AS).

Il est formulé en termes de renoncement à la maîtrise : « L'artiste, c'est quelqu'un qui au contraire doit renoncer à la maîtrise. La maîtrise, c'est la conscience de ses gestes, c'est être parfaitement capable d'analyser sur le moment le pourquoi d'un geste parce que l'on sait que l'on va obtenir tel effet ; l'artiste au contraire se place volontairement dans une situation instable pour pouvoir faire émerger des aspects qu'il ne connaît pas encore. Il cherche le déséquilibre pour ouvrir, en effet, les portes de son esprit et également provoquer des événements extérieurs, des accidents » (D, F1). « Savoir identifier et se passer de ce qui est nécessaire, là c'est vraiment un acte créatif » (D, F1).

Ou de combinaison de maîtrise et d'abandon, comme dans le cas du travail d'acteur : « En répétition, il ne faut pas jouer à l'intelligent tout le temps (...). Il faut parfois simplement s'abandonner. Cette dialectique de l'abandon et de la maîtrise constitue toute la difficulté du métier d'acteur. Maîtriser les choses et s'abandonner à elles, les réfléchir et cesser de les réfléchir » (Podalydes, *Créer*, 131). « Ce qui est très important, c'est quand je travaille sans travailler : voilà en me promenant, en ne faisant rien, alors quand les idées me viennent, quand ça bourdonne dans ma tête et mon esprit. C'est ça qui a une énorme importance » (Miro[58],22).

8.2.3. L'action principale qui fait l'objet d'un tel lâcher-prise peut être la gestion ou le management d'une entreprise

« La partie créatrice de mes responsabilités ne constitue pas une respiration - dans le sens d'une simple récréation salutaire - mais la respiration, celle qui m'assure d'être en vie, même si bien sûr elle n'occupe pas l'exhaustivité de mon temps. Ce privilège, je le dois aussi à mon épouse, qui décide dans de nombreux domaines de nos entreprises et ainsi fortifie le temps personnel consacré à cuisiner et à chercher (…). Et cette faculté, je la dois en premier lieu à une singularité qui ne m'a jamais quittée : l'insouciance. C'est d'ailleurs grâce à elle que j'ai 'osé' accepter de prendre les rênes de la maison » (Troisgros, 48-49). « En refermant la porte derrière moi, je me souviens du choix judicieux, il y a six ans, de travailler loin du centre de décision. » (Ellena, 118).

[58] Miro J. (2004) *Miro parle*, Maeght éditeur.

8.2.4. *Ces situations de décrochage sont vécues comme des moments de détachement de soi, de ses ressources personnelles habituelles : habitudes de pensée, habitudes professionnelles, habitudes de comportement*

Habitudes venant d'expériences antérieures : « Cette spécialiste (…) n'a pas hésité à se mettre en danger, à remettre en cause les fondements de sa vie professionnelle. Elle rend caduc le cliché du chercheur confirmé, mentions scientifiques, reconnu et installé, s'appliquant principalement à faire grandir des générations de doctorants. Pour Y, la création d'entreprise (…) est aussi une impulsion un choix raisonné et un défi personnel (…) : (…) J'avais trois adolescents à la maison, ce n'était pas une décision simple. Mais en un week-end, la décision fut prise. Par évidence, presque par nécessité. » (Petit, Kott, 37-38).

Habitudes de vie : « Quand je considère que j'ai toutes les informations, je me réveille le matin, je reste au lit, avec un masque et des boules dans les oreilles, et je laisse ce projet se promener dans ma tête. Je trace des contours au doigt, sur le drap, ou l'espace. » (Nouvel, *Créer*, 93).

Ou des habitudes prises dans l'exercice même du parcours de créateur : « En réalité, je ressens un besoin animal d'aborder chaque création 'peu vêtu', si j'ose dire, comme départi des automatismes faciles, des réflexes qui encombrent la vie d'un créateur, surtout s'il est expérimenté » (Ellena, 44).

On retrouve, on le voit, une des expressions favorites de Louis Jouvet, notamment dans Le *Comédien désincarné* [59] « Pour être personnel, il faut d'abord se dépersonnaliser. ».

8.2.5. *Elles sont vécues également comme des moments de déstabilisation émotionnelle, de doute*

Au doute sont associées la douleur, l'angoisse : « Le doute pour nous est très grand (…) Ces moments de doute ont quelque chose de douloureux. » (Beffa, AS) « D'une autre nature est l'angoisse qui me saisit lors de la création d'un Jardin. » (Ellena, 44) « Mais être seul, c'est aussi savoir gérer la solitude et le risque de perte d'entrain qui peut lui être liée. » (Ellena, 118).

Mais cette angoisse, non désirée, peut elle-même être appropriée, faite sienne : « L'angoisse m'est familière. Je ne l'ai jamais invitée. Elle a surgi par surprise alors que j'avais 20 ans ou un peu moins. Je l'ai détestée, puis acceptée. C'est elle qui m'a fait comprendre beaucoup plus tard que le 'véritable mystère du monde est le visible, et non l'invisible'. Cette phrase d'Oscar Wilde, à la fois simple et complexe, m'a déstabilisé si fortement le jour où je l'ai lue que j'ai eu l'impression de perdre pied quelques secondes. » (Ellena, 43).

Elles sont coûteuses en temps et en émotions. Les vocabulaires utilisés sont souvent ceux de la difficulté, de l'épuisement, du péril : « C'est un travail de longue haleine qui demande beaucoup de temps. » (Beffa, 133). « Je sors épuisé de la création d'un parfum. Le choix est en fin arrêté. » (Ellena, 14).

[59] Jouvet L. (2009) *Le comédien désincarné*, Flammarion.

Même si rétrospectivement les sentiments peuvent s'inverser : « La création est associée au péril (…). Le nombre de situations qui me sont arrivées et que je vis maintenant avec délice mais qui étaient sur le moment insoutenables » (A, JP)

Ce sont elles qui permettent de créer : « Je suis un tout petit peu bizarre, tordu, car c'est dans le déséquilibre que naît ce qui me permet de créer » (Petitgérard, AS). « Parce qu'un chantier, la création, la recherche prend du temps, c'est un grand chantier d'échecs et de doutes. C'est la somme de ces doutes qui parfois, pas tout le temps, me permet de trouver la solution. » (Troisgros, AS). « C'est dans le déséquilibre que naît ce qui permet de créer. » (Petitgérard, AS). Toutefois, « l'inconfort doit mettre en éveil, mais ne doit pas mettre en danger." (Troisgros, 65).

8.2.6. Cette posture nouvelle est génératrice elle-même d'une activité de reconstruction de sens

Certes les "idées" surviennent dans des situations incongrues : « Quand les gens ont une idée nouvelle, cela se passe toujours sous la douche, en laçant ses souliers, ou en marchant. Poincaré quand il a trouvé sa fameuse théorie, c'était place Saint Michel en montant dans l'autobus, il n'y pensait pas du tout, c'est ensuite qu'il l'a cristallisé. » (Agid, AS). Mais surtout *les idées ne sont pas seulement des représentations de possibles d'activité, mais aussi des reconstructions de sens pour le sujet qui les imagine*. L'idée est en fait tout autant dans *l'usage* du projet que dans le projet : « L'idée est de se dire, à quoi à cette étape de mon projet, mon objet va servir ?" (D, F2).

Dans des situations de bouleversement : « Une intuition, une hypothèse, une idée nouvelle peuvent parfois surgir, soudain, d'une émotion, d'un bouleversement affectif. » (Ameisen, *Créer,* 45).

8.2.7. De tels moments de décrochage et de déstabilisation apparaissent constitutifs de l'expérience des créateurs qui se les aménagent et les jugent dignes d'être transmis

Sortir de l'environnement : « J'ai dit que je composais mieux quand j'étais dans mon environnement familier, c'est-à-dire à mon bureau à l'ENS. Mais paradoxalement je ressens quand même un dépaysement, à savoir que, quand je compose, dans l'acte de création même, je m'abstrais totalement de cet environnement. Dans ma tête, je suis ailleurs. Je ne vois plus cet environnement, d'une certaine façon je ne suis plus dedans. Cependant sa présence m'est nécessaire pour que, précisément, je puisse m'en extraire par la pensée. » (Beffa, 132).

Instrumentaliser le désordre. « Il paraît que des chercheurs en études cognitives ont montré que le désordre servait la créativité, dans un article qui s'appelait, je crois, ' les bordéliques ont tout compris'. D'après eux, une étude aurait montré qu'un bureau en désordre permettait d'y voir plus clair. La vue de la pile de dossiers qui s'y accumulent serait une incitation à produire alors qu'un bureau impeccablement rangé risquerait de paralyser, comme un modèle inattaquable de perfection. Ils citaient les bureaux d'Einstein et de l'écrivain… comme particulièrement bordéliques. » (Beffa, 28).

8.2.8. Le détachement par rapport à soi-même et à ses propres habitudes est même éventuellement sollicité de la part du destinataire de la création auquel il est proposé une nouvelle place pour se l'approprier

« Les codes de la mode sont faits pour être transgressés, pour qu'on en joue ; aussi je ne crois pas aux parfums féminins, masculins, mixtes ou unisexes. Ce sont les gens qui les portent qui leur donnent leur genre (…). Je préfère laisser à chacun la liberté (…) de s'approprier chacune de mes créations. » (Ellena, 10).

La part de l'autre/des autres au moment de la création est liée à la relation établie entre le/les sujet-s créateur-s et le/les sujets à qui la création est adressée.

Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le chemin de la création, avait l'habitude de dire Lévi-Strauss. *La création est à la fois adressée à autrui et adressée à soi*. « J'aime faire les choses pour un destinataire, le principal destinataire c'est ma femme, que je chéris (…) et des amis (…) » (D, J2) « J'ai besoin de montrer à quelqu'un ce que je fais. Créer pas que pour moi, pour ne pas s'épuiser, tourner en rond. On le fait par rapport à soi en se sécurisant par le regard des autres » (D, J10). « Dès que votre cœur s'est mis à battre, il faut trouver les gens, les amis, les partenaires, qui vont partager avec vous ce battement. » (Petitgérard, AS). « L'acte de création, il est dans la rencontre avec le public, peu importe le public. » (A, P).

8.2.9. L'adresse à autrui suppose dès lors, comme dans l'invention, la prise en compte de l'usage du produit de l'activité ou la prise en compte de la rencontre, du couplage d'activités

« (…) Il faut aussi s'associer avec des gens qui sont expérimentés dans la relation au client. On découvre alors un monde fondamentalement humain, beaucoup moins abstrait que ce que l'on fait dans une équipe de recherche. C'est ce que j'appelle la vraie vie, faite de vrais problèmes mis au jour par de vrais clients qui ont aussi une équation économique à résoudre en peu de temps. Tout devient concret, logique, passionnant. » (Pascale Vicat-Blanc, in : Petit, Kott, 48). « Reproduire en cuisine scrupuleusement une telle liberté est complexe, car de notre côté, nous devons composer avec l'organisation et avec le plaisir des clients. » (Troisgros, 67).

« Le récit qui est en jeu sur le plateau c'est au moins autant le récit que je vis avec eux (…) il n'y a pas une sorte de récit original qui se déviderait de façon inconsciente, mais un récit qui se déroule parce que on le vit (…) le récit de ce qui se déroule, c'est le récit de l'expérience de tous ceux qui ont été embarqués.» (A, JP).

La prise en compte de ce couplage d'activité est éminemment instable. Pour Soulages, « le sens n'est pas donné définitivement, il se fait et se défait » (*Le Monde*, 16 octobre 2017).

8.3. Laisser advenir à la conscience le produit d'une activité sous-jacente

« Ce qui frappera tout d'abord, ce sont ces apparences d'illumination subite,
signes manifestes d'un long travail inconscient antérieur »
(H. POINCARE, *L'invention mathématique*, 101)

Sculpture de Félix Chamayou « La pensée créatrice »

L'activité de conscience est une activité de représentation par un sujet de sa propre activité. C'est une *conjonction établie par un sujet entre la représentation qu'il se fait de son activité en cours et la représentation qu'il se fait de lui-même comme sujet de cette activité*[60].

La plupart des activités des sujets ne font pas l'objet d'une telle mise en représentation, ne serait-ce que parce *leur produit ne fait pas l'objet d'un autre usage par le sujet.* Lorsqu'au contraire ce produit présente un intérêt, une pertinence dans une dynamique plus large d'activité du sujet au regard de ses préoccupations, par rapport à une action, elles peuvent émerger à la conscience.

Placé dans une situation de décrochage et de détachement de soi*, le sujet laisse advenir à la conscience des possibilités de nouveaux liens d'usage.*

Dans ce type de situation, les créateurs parlent souvent de l'existence d'un travail invisible, inconscient, effectué par une autre part de lui-même, et dont il va être conscient après coup, et qu'il va traiter sur le mode de la découverte.

[60] Barbier J-M., (2017), *Vocabulaire d'analyse des activités*, op.cit.

8.3.1. Lorsqu'ils évoquent les conditions de surgissement d'une nouvelle idée, les créateurs font part en même temps de l'existence d'un long travail antérieur qui serait assuré par une autre part d'eux-mêmes que celle dont ils ont conscience

Ce travail consiste à multiplier les combinaisons. D. Laming, architecte, indique « Je ne travaille que dans son lit et en dormant pratiquement. C'est à dire que le cerveau et l'imagination, et la liberté de trouver ce n'est pas un labeur (...). Jean-Claude Carrière a une très belle image (...) à savoir que nous avons dans nos cerveaux des ouvriers invisibles (...). Notre cerveau fait une chose consciente, mais il en fait des tas d'autres inconscientes. Il appelle ça les ouvriers invisibles. Ils ne se mettent jamais en grève. » (Laming, S2). Parlant de son activité d'inventeur-sculpteur, Félix Chamayou indique que cette activité lui « a demandé une grande maturation, environ cinq ans de cheminement. C'est apparu comme une éclosion, un jour précis, mais c'était le fruit d'une lente et longue préparation dans l'inconscient » Reprenant et généralisant cette expérience, il lie rêve et inconscient « Il est incontestable que la création se fait surtout dans les rêves, en dehors de notre vie consciente. » (256).

8.3.2. Pour rendre compte de ce travail, ils recourent à des expressions diverses mais qui mettent en jeu une part d'eux-mêmes avec laquelle ils ont un autre rapport que la conscience

La terminologie employée est notamment celle de l'*inconscient* et du *subliminal.* Le mathématicien Poincaré (*L'invention mathématique,* 104-105-109) insiste sur le moi subliminal dans ce qu'il appelle l'invention : « le moi subliminal joue un rôle capital dans l'invention mathématique (…). Mais on considère d'ordinaire le moi subliminal comme purement automatique (...). Il est certain que les combinaisons qui se présentent à l'esprit (…) après un travail inconscient un peu prolongé sont généralement utiles et fécondes (...). Le moi conscient est étroitement borné, quant au moi subliminal, nous n'en connaissons pas les limites, et c'est pourquoi nous ne répugnons pas trop à supposer qu'il a pu former en peu de temps plus de combinaisons diverses que la vie entière d'un être conscient ne pourrait en embrasser. ».

La même intuition est reprise par un physicien : « C'est une activité quasi automatique, subconsciente, (…) pas comme l'inconscient freudien, mais ce n'est pas quelque chose de conscient. » (Agid, AS). Et pour Chamayou (255) « Tout se passe pratiquement dans l'inconscient (...) ingénieur passionné de mathématique, ou créateur d'une forme expressive, dans l'acte créateur, le processus est le même. ».

Cet appel à d'autres activités que l'activité consciente explique peut-être la désignation de l'art comme *anomalie désirée*.

Cet 'appel' n'est pas garanti : « Et parfois, c'est aussi bien de ne pas forcément prendre du temps pour avoir des idées. Parce que plus on cherche à avoir des idées, moins on y arrive, et de laisser aller parfois (...) je pense que les idées viennent au début, et dix minutes après, enfin moi en tout cas, au bout de dix minutes à chercher, j'ai déjà mes idées qui sont sorties et c'est tout. Après, il faut peut-être laisser un peu de temps pour en avoir de nouvelles » (D, F5).

8.3.3. Ce travail inconscient n'est pas séparé du travail conscient qui l'a précédé ou qui l'accompagne

C'est ce qui explique l'importance du travail conscient préliminaire, relevé par Poincaré (op. cit., 109) « Peut-être faut-il chercher l'explication dans cette période de travail conscient préliminaire qui précède toujours tout travail inconscient fructueux ». Et par Chamayou (254) « Si, dans la création, l'essentiel est de faire, d'atteindre la concrétude (...) c'est un dialogue constant avec l'inconscient (…). Le réel résiste, mais c'est une source importante de l'inventivité, car il stimule en retour l'inconscient ».

Pour d'autre encore, « on ne crée pas par chance » (Agid, AS).

8.3.4. De ce point de vue, la prise en compte d'une commande extérieure peut être un élément de réalité qui n'entrave pas le processus de création mais qui au contraire peut être vécue comme une stimulation

De nombreux témoignages vont dans ce sens :

« Pour moi, ce n'est pas une contrainte, cela donne des idées (…) c'est des choses qui font partie du processus de création » (A, M).

« Quand il y une commande, là tout se met en route. Je suis dans une phase de flux tendu » (A, A).

8.3.5. La création a ceci de commun avec l'invention qu'elle consiste à opérer un choix entre différentes combinaisons en fonction de leur pertinence

Faire de nouvelles combinaisons ne suffit pas, encore faut-il qu'elles soient pertinentes, c'est à dire adaptées à l'usage, en l'occurrence un nouvel usage.

La pertinence est une représentation ou un énoncé attributif de valeur sur le lien entre une action et son environnement praxéologique : « Qu'est-ce, en effet, que l'invention mathématique ? Elle ne consiste pas à faire de nouvelles combinaisons avec des êtres mathématiques déjà connus. Cela n'importe qui pourrait le faire : mais les combinaisons que l'on pourrait faire ainsi seraient en nombre fini, et le plus grand nombre est absolument dépourvu d'intérêt. Inventer, cela consiste précisément à ne pas construire les combinaisons inutiles et à construire celles qui sont utiles et qui ne sont qu'une infinie minorité. Inventer, c'est discriminer, c'est choisir. » (Poincaré, 95-96).

Ceci est vrai aussi de la création industrielle : « Diatélic était le bébé d'un groupe de personnes et il a fallu sortir le projet de l'université pour transformer la maquette en solution professionnelle. » (Petit, Kott, 47).

Le projet de création de la société s'est effectué avec le soutien du centre de recherche au sein duquel l'équipe entrepreneuriale a été hébergée.

8.3.6. *C'est ce choix de la pertinence d'usage qui discrimine l'invention et la création par rapport à l'innovation, et qui fait l'objet d'une activité de conscience : l'idée est la représentation conjointe d'un possible d'activité et d'un intérêt ou d'un usage pertinent*

Poincaré (op. cit., 106-111-113) s'efforce de le décrire : « Toutes les combinaisons se formeraient par suite de l'automatisme du moi subliminal, mais, seules, celles qui seraient intéressantes pénétreraient dans le champ de la conscience. Et cela est encore très mystérieux (...). Les phénomènes inconscients privilégiés, ceux qui sont susceptibles de devenir conscients, ce sont ceux qui, directement ou indirectement, affectent le plus profondément notre sensibilité (...). Quoi qu'il en soit, les seules combinaisons qui ont une chance de se former, ce sont celles où l'un des éléments, au moins, est l'un des atomes librement choisis par notre volonté » (…). J'ai parlé d'une nuit d'excitation, où je travaillais comme malgré moi (…) il semble que, dans ce cas, on assiste soi-même à son propre travail inconscient, qui est devenu partiellement perceptible à la conscience surexcitée et qui n'a pas pour cela changé de nature. ».

L'intuition est la conscience de la pertinence d'une idée par rapport à un usage. Elle est une action en acte, un 'circuit court'. Parler de représentation anticipatrice d'usage donne moins d'importance à la représentation du processus de production. « Or, chez moi ce n'est pas passé par l'instrument, mais par l'imagination, par une description mentale des sons. » (Henry, 10-11). A Gide relevait qu'Albert Einstein disait penser rarement avec des mots (…) il dit c'est une sorte de regard (…) il a l'impression de voir.

Varela[61] utilise le mot 'être à propos' ou 'intentionnalité' : « La notion-clef dans ce contexte est celle de représentation ou d'intentionnalité, terme signifiant *être à propos de quelque chose* (…). À partir de là, nous ne pouvons expliquer le comportement cognitif que si nous supposons qu'un agent agit en se représentant des traits pertinents des situations dans lesquelles il se trouve. ».

Ce qui signifie aussi une disponibilité: « Ce que nous appelons l'inspiration, c'est que par moment on sait la capter, se rendre disponible à cette énergie, et par moment, on ne sait pas. » (Petitgérard, AS).

8.3.7. *Le résultat de ce choix s'impose au sujet comme une certitude et génère une nouvelle grammaire d'activité*

Elle s'impose comme une *certitude :* « Quand une illumination subite envahit l'esprit du mathématicien, il arrive le plus souvent qu'elle ne le trompe pas. » (Poincaré, 108).

Si nous appelons *grammaire d'activité* une activité génératrice d'activité, la création peut être définie comme une idée génératrice de nouvelles idées d'activité du sujet qui l'a produite.

L'idée nouvelle ainsi créée présente tous les caractères d'un *changement de vue qui s'impose au sujet.* « Par rapport au bon mathématicien, un mathématicien excellent est quelqu'un qui crée, qui comprend, réécrit et voit les choses sous un angle nouveau. » (Villani, in : Beffa,

[61] Varela, Thompson, Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, 87.

Villani, 51). « La première fois que j'ai eu ce sentiment : ah ! Mais ça change tout ça c'est quand, au début de ma vie professionnelle, je me suis intéressé à la question non pas de l'activité, mais des rapports sociaux dans l'activité (...). Il fallait accoucher de cela et (…) je suis bien resté quinze jours-trois semaines avec ce problème là, tout à coup, 'Ah ! Mais c'est bien sûr', c'est apparu comme une évidence, mais pourquoi n'y avais-je pas pensé avant ? Ce n'est pas en complexifiant les choses qu'on les comprend, c'est en les simplifiant (…) le monde est plus simple à comprendre qu'on ne le croit (...) tout est devenu plus clair pour moi, à l'inverse pour ceux qui m'écoutent, ils sont obligés de changer quelque chose (...). Il y a un effet de sidération devant le changement à opérer (…) (A, JM) ».

L'idée nouvelle transforme l'activité ultérieure. « Tout ce qu'on peut espérer de ces inspirations, qui sont l'effet du travail inconscient, ce sont des points de départ pour de semblables calculs ; quant aux calculs eux-mêmes, il faut les faire dans la seconde période du travail conscient, celle qui suit l'inspiration, celle où l'on vérifie les résultats de cette inspiration et où l'on en tire les conséquences. » (Poincaré, 112). « De cette 'rencontre olfactive' que j'avais consignée dans mon carnet Moleskine, j'ai gardé en mémoire une image très détaillée sur laquelle j'ai décidé aujourd'hui de commencer à travailler. » (Ellena, 31).

Elle transforme le sujet lui-même (voir infra 1.4.). « Là, je me suis dit, 'mon petit père, il faut que tu sois sûr de ce que tu dis là, parce que tu n'es pas du tout dans le discours dominant. (A, JM) ».

8.4. Rassembler ce qui est épars

Kinemax

« J'aime tous mes bébés. Mais pas de la même manière. Le tout premier on a toujours un faible (...). Mais, la vraie rupture a été le Kinemax c'est-à-dire le Cristal de roche. Là il y avait à la fois une belle métaphore sur la limpidité, le cristallin, l'organisation de la nature et cette force inouïe de mise en ordre des choses (…), le symbole de la capacité de la nature à se mettre en ordre dans un cristal, un minéral. » Denis Laming, architecte *(S2)*

Pour Dewey le sentiment de beauté naït d'une expérience d'unité. Dans *« l'Art comme expérience»*[62], il parle d'unité dans la diversité. Cette affirmation se situe dans la perspective de l'unité ou la continuité de l'expérience, de même que pour le potentiel « perfectionniste » et « réformateur » de l'activité artistique : « De même qu'il revient à l'art d'être unificateur, de frayer un passage à travers les distinctions conventionnelles (…), de même il revient à l'art de faire concerter les différences au sein de la personne individuelle, de supprimer l'atomisation et les conflits entre les éléments qui la composent, et de tirer parti de leurs oppositions pour construire une personnalité riche » (Dewey[63]).

Nous faisons l'hypothèse qu'au-delà de l'art dans la création trois types de rassemblements s'opèrent en même temps, provoquant précisément un sentiment d'unité :

- Rassemblement dans le produit de la création.
- Rassemblement dans le processus de création lui-même, se manifestant en termes de recomposition.
- Rassemblement au niveau du moi du sujet créateur, de la définition des contours de soi.

8.4.1. Le produit de la création est une recomposition

Le vocabulaire de l'*assemblage*, du rassemblement, est fréquemment utilisé pour décrire le produit de la création. « Mon besoin de créer, d'assembler est venu très tôt et je serai éternellement reconnaissant à Pierre Schaeffer de m'avoir donné les moyens de produire des sons.» (Henry, 34). « Je me suis mis assez rapidement, en tout cas au niveau des images, et également au niveau des objets, à tenter de les rassembler pour constituer des choses plus vastes, plus grandes, et à créer du lien en redessinant, repeignant par-dessus ou en les assemblant si ce sont des objets. Et très rapidement je me suis aperçu que c'était extrêmement intéressant à creuser. Et le sous-titre de ma thèse, c'est : La pratique de l'assemblage comme rituel de résistance. » (D, F1).

Cet assemblage est un *aboutissement.* « Soyons lucide : je ne peux pas avoir la même fulgurance créatrice qu'à trente ou quarante ans. La faculté de créer ne s'érode pas, mais elle est plus lente à s'exprimer (...) tout comme les peintres délivrés des carcans et proches d'atteindre l'apothéose, les créations que je conclus sont moins maladroites, davantage abouties. Et, fort d'une grande confiance, je sais précisément quand une exploration ou une expérimentation est achevée. » (Troisgros, 78). « C'est cela qui m'intéressait : ces lignes mélodiques, ce contrepoint, ces rapports, c'est-à-dire l'attirance entre le son de l'un et le son de l'autre, cette forme de sympathie. Selon moi, la sympathie peut jouer un rôle important en musique - comme on parle de sympathie du triangle avec l'orchestre. » (Henry, 37). Ce qui rejoint le propos prêté à Saint Exupéry : « Dans quelque domaine que ce soit, la perfection est

[62] Dewey J (2016) op.cit. Gallimard, Paris, Folio Essais.
[63] Ibid

enfin atteinte non pas lorsqu'il n'y a plus rien à ajouter, mais lorsqu'il n'y a plus rien à enlever. ».

Il peut être le produit de tensions. « L'humanité dont on fait preuve sur un plateau de théâtre est le résultat de toutes les négociations qui ont toutes les colères, les bonheurs fabriqués peu à peu et tout à coup, çà s'agrège, il n'y a pas de linéarité, mais plein d'impasses toutes utiles ; et quand on regarde tout ça, on a un peu une espèce de floraison à la fractale. » (A, JP).

Mais dans tous les cas reste un *inédit* : pour Robert Bresson [64]« Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et qui ne sembleraient pas disposées à l'être. ».

La force de la création c'est de mettre ensemble des choses qui ne vont pas ensemble. « Ma définition de l'artiste, c'est quelqu'un qui se réveille le matin et qui fait des choses qu'on ne lui a jamais demandé. » (D, J3).

« Un jour ça a pris concrètement forme » (E, A1).

8.4.2. Cette recomposition singularise l'auteur tout en s'inscrivant dans une histoire

« Fabriquer un 'travail d'auteur', c'est-à-dire une production à soi, une signature différente de toutes les autres. Pour y parvenir, ces grands vignerons n'hésitent pas à transgresser règles et normes, à expérimenter des cépages ou des modes d'élevage inconnus, à délaisser le confort commercial des reconnaissances officielles (AOC) pour explorer ce qu'ils estiment correspondre à leur exigence la plus intime, à leur conviction la plus radicale. » (Troisgros, 93).

« L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose (…) la valeur unique de l'œuvre d'art 'authentique' se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première ». (Benjamin W.[65])

8.4.3. Le créateur se reconnaît dans ce produit

« Le plus souvent je n'évalue pas la nouvelle ébauche en la comparant à la précédente. Je cherche seulement à voir si le résultat olfactif global correspond à ce que j'ai en tête. Le peintre William Turner expliquait qu'il peignait de mémoire des dizaines d'aquarelles sur le même sujet en même temps pour n'en retenir qu'une, et qu'il détruisait les autres. Mon approche est similaire. Il ne s'agit pas pour moi de modifier quelques éléments de la formule du parfum dans une démarche linéaire, mais aller vers un but connu, comme pourrait le faire un artisan qui maîtrise l'objet de son savoir, mais de chercher ce qui n'existe pas encore. Ainsi, au bout d'un certain temps, je sens l'ensemble des ébauches pour n'en garder que deux ou trois, chacune ayant sa propre expression et ne résultant pas de la précédente, et j'élimine les autres essais. Par cette démarche, j'ouvre de nouveaux territoires. De fait, je poursuis simplement un propos d'artiste, celui qui cherche et, parfois, trouve. » (Ellena, 22-23).

[64]Bresson R. (1975) Notes *sur le cinématographe*, Folio.
[65] Benjamin W. (2015) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Folioplus Philosophie. 18 ,19

« Ce qui fait que le livre va être vivant parce qu'il a réussi à s'incorporer de choses qui semblaient hétérogènes, vous avez l'homogénéité de l'idée princeps et l'hétérogénéité de vous vivant avec ce livre qui allez attraper plein de choses. » (E, A1).

« Une œuvre vit trois fois: une première fois dans votre tête, une deuxième fois quand elle est là, et la troisième fois quand vous la regardez. » (Laming, S2)

8.4.4. La recomposition n'est pas seulement dans le produit de l'activité, mais dans l'activité elle-même

L'activité est plus *directe* : « (…) une chose commune à beaucoup d'arts, et probablement quelques disciplines scientifiques : le principe d'économie (…) on peut parler d'une démonstration de principe élégante en science quand le principe d'économie est en œuvre, de même en art » (Beffa, AS). « Pour moi, la création c'est vraiment le chemin le plus court et le plus juste pour arriver à une sorte de bonheur et de paix intérieure. » (Petitgérard, AS). Le corps, dit-on, trouve des 'raccourcis'.

Elle est aussi la plus *économe* : « La culture Troisgros a toujours été le rejet de toute forme de sophistication. Même à l'époque où la mode de la cuisine bourgeoise convoquait maniérisme et artifice. Je me suis naturellement inscrit dans cet héritage, on retient toujours l'essentiel, l'utile, la limpidité au moment de composer un plat. Rien ne m'émeut autant que le peu : peu d'ingrédients qui, justement choisis et essentiels, révèlent beaucoup sous le nez, devant les yeux, puis dans la bouche de celui qui le goûte. » (Troisgros, 155-156).

L'économie de moyens est célébrée comme une vertu. Mozart dans une lettre à un proche à propos de ses concertos (XV 413-4-5) écrivait ainsi : « Ils tiennent le juste milieu entre le trop difficile et le trop facile… mais ils manquent de pauvreté » (in : Robert Bresson, 1995, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard Paris). Thématique que reprend Robert Bresson pour qui la faculté de bien se servir de ses moyens diminue quand leur nombre augmente.

L'activité devient plus importante que le produit : « (…) depuis que je suis devenu président de l'Académie des Fous, j'ai compris que la création, c'est le processus même de création. » (Petitgérard, AS). « J'ai l'impression de pièces de puzzle qui se mettent en place peu à peu… » (E, S1*).* « J'ai trouvé maintenant le moyen de faire de ça un ensemble lisible… il n'y a pas que l'instant séminal de l'idée il y a aussi toutes les autres idées qui viennent, qui se collent, alors on peut dire ça avec une métaphore, c'est la génétique et l'acquis, vous avez une séminale qui va donner l'armature de votre livre de votre création et puis au fur et à mesure de la croissance du projet, du programme, du fantasme il y a des choses qui viennent pimenter le plaisir et fabriquer et faire que ce livre est vivant, c'est les incidents de la vie qui viennent, des pavé de poussière de la vie, c'est les aléas, ce qui fait que le livre va être vivant parce qu'il a réussi à s'incorporer de choses qui semblaient hétérogènes, vous avez l'homogénéité de l'idée princeps et l'hétérogénéité de vous vivant avec ce livre qui allez attraper plein de choses. » (E, A1).

8.5. Vivre un moment de rencontre, de 'cristallisation'

"Cristallisation" entre la représentation d'une situation d'action immédiate et une représentation holiste de soi, susceptible d'être décrite en termes de moi biographique.

Le 'moment de création' constitue aussi une expérience *holiste* : il implique un lien entre une représentation d'engagement dans une situation d'action et une représentation identitaire globale mettant en jeu une perception de soi dans l'ensemble de sa biographie. On se reconnaît dans une situation d'action.

Ce moment est souvent décrit en termes de rencontre, soit avec d'autres sujets rencontrés, soit avec un environnement qui devient chargé de sens, à la mesure de sa représentation identitaire globale.

Dans la littérature, la description la plus proche de ce phénomène est probablement le concept de *cristallisation* que Stendhal[66] utilise pour approcher le sentiment amoureux et plus particulièrement pour le phénomène d'idéalisation à l'œuvre au début d'une relation amoureuse : « En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime.».

Les sentiments supposent en effet l'exercice d'une activité de conscience, de reconnaissance de soi par soi en situation d'interaction avec autrui. *Un lien est fait entre perception globale de soi et représentation de la situation d'action.*

8.5.1. Le moment même de création fait "événement" pour le sujet

Ce moment est vécu comme un moment intense, qui s'inscrit dans la mémoire émotionnelle de soi.

« Je faisais ces photos soit très tôt le matin soit tard le soir, quand le soleil est couché ou pas encore levé, de manière à avoir des surfaces assez homogènes. Parce que vous savez quand on est en forêt dès qu'il y a de la lumière il n'y a plus rien. Les contrastes sont très forts. Et dans la journée je me tournais les pouces, évidemment j'attendais. Et c'est là qu'ont commencé les choses extraordinaires. C'est-à-dire que sur la plaque de plexiglas le soleil a commencé à jouer (…) Quand je vous parlais de l'expérience du corps (...) c'est vraiment ça. Contact avec la terre, l'observation, le long temps d'observation. Je ne peux pas penser à mon

[66] Stendhal (1993) *De l'amour,* Paris, Flammarion.

père sans avoir les larmes aux yeux. Là le fait de voir cette image avec le filtre de la caméra m'oblige à me concentrer sur l'image pure et les sensations. J'en oublie la douleur et j'en oublie la peine. Et là tout d'un coup le fait de voir ce visage s'animer, imaginez le soleil qui bouge, les rayons, les branches qui bougent donc le soleil bouge, enfin c'est…" (E, S2).

8.5.2. Cet événement est une rencontre entre perception d'un environnement physique ou social et perception de soi

C'est constatable même dans le travail de recherche (A, JM) « Je me souviens très bien de l'endroit où ça s'est passé, c'était d'ailleurs dans ce bâtiment auprès d'une photocopieuse, et je suis dit 'si j'appelais cela comme ça (…) alors cela changerait les choses' (...) chaque fois que j'ai cru faire une création conceptuelle, je me souviens exactement de l'endroit où elle s'est passée ».

« Mon père, ...j'ai essayé de mener l'enquête et combien de fois j'ai essayé de comprendre un peu... cette tristesse qu'il avait toujours au fond de lui-même dès qu'il parlait d'Italie ou dès qu'il parlait de France. Le seul moment joyeux, le seul moment où je l'ai senti heureux de son existence, c'est son enfance dans les Vosges. (…). Et du coup je me suis dit : "Mais, voilà ! Il a été heureux là-bas et je vais aller dans les Vosges" (…). J'ai retrouvé dans l'album de famille cette photo qui est une photo de passeport d'identité, de profil. Très étrange, un peu... enfin très étrange… on photographiait les immigrés à l'époque de cette manière-là, comme pour la police judiciaire, non pas de face comme aujourd'hui on le fait, mais de profil. Ça veut dire qu'ils étaient fichés. » (E, S2).

8.5.3. Cette rencontre est accompagnée d'une émotion, d'une réorganisation des constructions de sens du sujet

C'est une *rencontre* : « L'odeur est vaste et évidente, j'ai le sentiment brutal qu'elle peut me servir. J'éprouve une telle joie à la volée que je note dans mon carnet ce que je ressens, noms de matériaux, notes d'impression, un début de formule. Ma mémoire complétera les détails que je n'ai pas écrits. Le portrait olfactif que je vais tirer au laboratoire ne sera pas la production de ce que j'ai senti, mais l'image de l'odeur mis en mémoire. Ces 'rencontres olfactives' dont je tire parti me dopent à un tel point que j'en oublie généralement ma fatigue, et je me sens d'un coup libéré et léger. » (Ellena, 15)

Un moment de grâce : « En fait au début tout ça je trouvais intéressant parce que c'est un travail très expérimental, on part toujours avec une idée et au final on arrive à autre chose parce que c'est l'expérience du corps, l'expérience du corps dans le paysage, l'expérience méditative. Ce dialogue avec mon père, c'est une chose de voir une petite photo comme ça, cela en est une autre de le voir tout d'un coup en un mètre de haut, parce que là je ne pose pas à côté, mais… (…). Donc quand je suis arrivé sur place j'avais mon idée, mes maquettes. Je savais déjà comment j'allais faire, je découvrais les paysages, mais mon dispositif était au point et c'est là qu'est apparue la chose extraordinaire c'est-à-dire : l'improbable, l'espèce de moment de grâce où tout d'un coup vous voyez que le soleil est en train de jouer sur la plaque

et du coup il y a à la fois l'effet de transparence et de reflet qui donne ça. Et du coup d'un propos on va dire personnel, ça devient un homme universel. » (E, S2).

"Pour moi, la création, c'est vraiment le chemin le plus court et le plus juste pour arriver à une sorte de bonheur et de paix intérieure" (Polunin, AS).

8.5.4. Cette réorganisation est une reconstruction/transformation de l'expérience du créateur et s'inscrit dans sa biographie (cf. ci-après point 10 : Expérience de créateur).

« Je n'ai fait que dérouler le son ! Une fois encore, la langue, comme je vous le disais, on ne fait que dérouler ce qu'il y a déjà dans la langue. Eh bien, en fait, avec ce livre, c'est le livre de ce son. Je n'ai été que l'intermédiaire de ce son. Je pensais que j'imaginais ces choses- là ... que j'étais l'auteur. Une fois encore, on est rabattu. Notre vanité est rabattue à la réalité physique des choses. C'est à dire que ce son contient toutes ces idées. » (E, A2).

« C'est hyper violent. Et en même temps quelque part je me suis dit que cela ne peut pas s'arrêter là, il faut finir ça, quoi ! Il faut aller au bout de ça. (…) Donc à la fois on est parti d'une base d'univers et on a quand même redéveloppé différemment. » (E, K2)

« Quand j'ai commencé à constater le jeu du soleil sur les plaques. Je me suis dit : "*mais il est là, le travail*".» (E, S2).

9. POINT DE VUE D'UN CRÉATEUR SUR UNE EXPÉRIENCE DE CRÉATION : Le cas d'une romancière.

9.1. Décrire sa propre perception d'une expérience de création

Les entretiens d'aide à l'explicitation, que nous avons réalisés ont duré entre 25'et 1h45'. Ils concernent quatre participants à la recherche : A et B écrivains, K metteure en scène et comédienne, et, S photographe.

Après un entretien biographique, nous avons proposé aux participants de choisir plus particulièrement une expérience et de la décrire la plus précisément possible.

Pour avoir accès au vécu des expériences désignées par les participants comme expérience de création, nous avons donc eu recours à l'entretien d'aide à l'explicitation mis au point par P. Vermersch[67]. Il consiste en un guidage spécifique qui vise la verbalisation des éléments implicites de l'activité du sujet à travers la mise en mots des prises d'informations, de leurs modes de traitement, des prises de décision et des opérations d'effectuation qui sont en œuvre dans le déroulement de l'action (Faingold[68]).

Ce "guidage" se déroule suivant des moments-clef spécifiques :

- Le rappel et la reconnexion au vécu ancien (ou re-souvenir), à travers les perceptions présentes, au moment de l'action vécue
- La re-présentification,
- La co-construction de la posture d'évocation ou de parole incarnée,
- L'expression et la mise en mots du déroulement de la situation re-vécue.

Durant l'entretien, l'interviewé re-vit la situation comme s'il y était à nouveau. L'accent est mis sur la description de l'action revécue qui se manifeste par une formulation au présent et en première personne. En considérant ce qui est dit en première personne, nous avons reconstitué une description de la manière dont les sujets ont vécu leur expérience de création.

Nous constatons que les participants structurent leur expérience autour de « rencontres » avec des personnes ou des évènements extérieurs. Ces « rencontres » sont marquées par une expression émotionnelle d'une intensité particulière. L'expérience de création apparaît alors comme un travail de ou sur cette émotion, qui a pour objet de donner forme, existence et sens à ce qui leur est arrivé. Les mises en forme varient en fonction du mode d'expression choisi : l'écriture, l'image photographique ou le spectacle circassien, … C'est ce processus de formalisation progressive perçu du point de vue des sujets « créateurs » que nous souhaitons proposer maintenant. Aborder l'expérience des sujets dans sa phénoménologie demande

[67] Vermersch P. (1994) *L'entretien d'explicitation*, ESF Editeur.
[68] Faingold N. (2005) Explicitation, décryptage du sens, enjeux identitaires*, Expliciter,* 58.

d'exposer tout d'abord le déroulé de l'expérience telle qu'elle a été vécue par le sujet lui-même pour en saisir les articulations et les particularités de ce vécu.

Pour permettre au lecteur de saisir la spécificité du point de vue d'un créateur, nous avons choisi de revenir sur l'entretien que nous avons eu avec B*. Ce point de vue permet de faire le lien entre expérience de création et expérience d'un créateur.*

9.2. Une rencontre entre perception de son environnement et de soi-même

La description de l'expérience comme « rencontre »[69] entre perception de son environnement et de soi-même se focalise sur huit moments décisifs engageant chacun les sujets vers une activité nouvelle :

- Rencontrer la vie d'enfants en prison à travers deux expositions sur Paris au XIX^{ème} s. et avoir *en*-vie de parler de « ces enfants en prison ».
- Voyager vers les personnages par la documentation et re-sentir cet « *écho en soi* ».
- Percevoir l'émergence du roman comme une sensation qui emplit progressivement tout le corps.
- S'approcher le plus possible de la situation vécue par les personnages pour être incluse dans leur monde : vivre une expérience similaire.
- Construire la trame de l'histoire par la couleur et se faisant visualiser le plan du roman.
- Re-sentir la présence et la justesse des personnages en soi et se sentir prête à écrire.
- Écrire comme conduire dans la nuit.
- Faire vivre une expérience similaire à autrui, aux lecteurs.

9.2.1. Une rencontre décisive à l'origine du projet de création : une émotion fondatrice comme un appel de son environnement en soi-même

Notre premier questionnement concernait la manière dont chacun avait perçu le début de son expérience de création.

A ce propos, B a décrit sa rencontre entre deux expositions qu'elle a vues plusieurs années auparavant : une sur l'époque de Paris au XIX^{ème} s. et une autre sur les prisons de Paris. Entre ces deux expositions se sont tissées des relations, qu'elle énonce comme « un *mélange* dans son esprit ». Cette mise en relation interne entre deux évènements extérieurs (il y a eu une rencontre) circonscrit dans ce qui est dit « le monde qui allait l'intéresser » et constitue « l'envie de parler de ces garçons en prison au XIX^{ème} ». Cette envie est également perçue comme un déclic né de la misère des enfants et de leur état d'abandon. Le recours à des mots comme *misère* et *état d'abandon* fait entendre l'émotion re-sentie qui est au fondement

[69] Depraz N., Varela F., Vermersch P. (2011) *A l'épreuve de l'expérience, pour une pratique phénoménologique*, Bucarest.

d'une activité d'expression (*l'envie de parler de…).* L'expérience vécue par ces enfants en prison au XIX^{ème} la touche effectivement. Elle re-sent, au sens strict de sentir à nouveau, à cette occasion de façon indistincte une similarité d'expérience entre ces enfants et elle-même. Ce faisant, un vécu ancien s'exprime émotionnellement par cette « rencontre » avec ce « mélange » des deux expositions en soi-même.

9.2.2. La perception de l'émergence des personnages : une rencontre entre soi-même et l'histoire singulière des enfants en prison

Pour B, l'envie de parler de ces enfants est indissociable de la nécessité de mieux connaître la vie des enfants en prison au XIX^{ème}. Une activité de documentation importante suit cette première rencontre. L'accumulation de notes concourt alors à l'émergence du ou des personnages. Tout d'abord, il s'agit de carnets et notes et de notes dispersées. Le choix de ce support rend compte de l'imprévisibilité des idées qui lui arrivent. Il manifeste, par là même, la nécessité de s'en saisir, d'en garder trace.

« Toutes mes notes je les prends manuscrites sur des petits bouts de carnets... J'ai... tant que je n'ai pas commencé le travail du roman... ce sont des carnets de notes où il y a tout, tout, tout !... des notes de lecture. Des notes... en lien avec le roman qui est en train de naître. Mais pour l'instant c'est encore très confus... ça peut même être des feuilles libres ! ... au bout d'un moment, j'en ai un peu partout, mais vraiment partout ! Y compris, au milieu des listes de courses ! ».

Au sein de cette recherche apparemment informelle, B décide très tôt d'adopter le point de vue intérieur des enfants. Ce parti pris la ramène à sa propre enfance. Autrement dit en adoptant le point de vue intérieur des enfants, elle convoque concomitamment son propre point de vue intérieur. L'expérience vécue par ces enfants abandonnés lui rappelle son propre vécu en tant qu'enfant.

« J'ai tout de suite compris que... enfin, j'ai tout de suite voulu que... me mettre, parler de l'intérieur des enfants. Donc, j'ai tout de suite compris que ça allait me ramener à mon enfance, forcément, inévitablement. Même si c'était des garçons, même si c'était... et que c'était la condition aussi pour arriver à me mettre dans leur situation. […] Le tout de suite, c'est quand le prénom du personnage s'est imposé à moi. C'est-à-dire qu'il s'appelle Jacques, exactement. C'est le prénom de mon père, en fait. Voilà ! Père, qui est un inconnu, pour moi ! Parce que... je l'ai perdu quand j'avais cinq ans, donc si vous voulez c'est une espèce de... j'ai quelques photos J'ai quelques photos, voilà ! Et ce lien-là a été évident pour moi, donc... ».

Dans un second temps, sa recherche se formalise tant par le support qu'elle emprunte, un cahier relié, que par les lieux qu'elle fréquente, la bibliothèque historique de la ville de Paris. Cette activité de documentation vise à approcher le contexte dans lequel ont vécu les enfants abandonnés au XIX^{ème}. B décrit une rencontre entre ce qu'elle lit *sur* les enfants et ceux « vers qui elle va ». En lisant, en se documentant, elle s'approche du contexte de vie des enfants, et en même temps, elle ressent cette approche comme une im-pli-cation du vécu de ces enfants en elle-même. Ils s'invitent en elle. Cette rencontre constitue un écho à quelque chose dont

elle avait envie de parler. Elle rappelle ou réactualise l'expression émotionnelle à l'origine du projet de roman, tout en formalisant le ou les personnages.

« Après, quand je commence à travailler, dans la seconde étape, où là je commence vraiment à travailler... à me documenter (sur)... l'histoire et le contexte de l'histoire... là, en général... je prends un cahier... Enfin je choisis un cahier, qui va être mon cahier de notes, un truc relié que je ne peux pas perdre… que je peux traîner partout… que je vais enrichir constamment... essentiellement... de documents » ?

« ... Avec le contexte, je vais vers eux, effectivement. Et en fait, eux s'invitent en moi. Je le sais. Pourquoi ? Parce que, là, il y a la rencontre entre ce que je découvre de cette époque... À travers tout ce que je vais chercher comme documents... et toutes les petites anecdotes que je peux relever et tout … les anecdotes, il y a des anecdotes sur les enfants… Donc je rencontre ça ! Et il y a cette rencontre entre ceux... vers qui je vais, et en fait, ce que je lis d'eux... éveille en moi, quelque chose de... très personnel ! ... qui là, fait écho à quelque chose qui... dont moi j'ai envie de parler... qui n'est pas forcément conscient à ce moment »

« C'est-à-dire qu'il y a un double phénomène. C'est-à-dire que à la fois on va chercher les personnages, et en même temps c'est eux qui vous trouvent ».

« C'est comme si... pourquoi ces enfants-là sont venus réclamer que j'écrive un roman sur eux, parce que moi j'ai besoin d'écrire aussi sur l'enfance... parce que j'ai certainement vécu... Mais en réalité, c'est, c'est aussi des personnages qui viennent me chercher ».

9.2.3. La perception de l'émergence du roman : un roman comme déjà-là et une sensation qui emplit tout le corps

Avec la présence des personnages en soi-même, B ne va plus chercher d'information ou de documentation systématiquement. La recherche des personnages, puis de leur rencontre, laisse progressivement la place à l'histoire même de ces enfants, qui devient une préoccupation permanente. Ce faisant, ce qu'elle perçoit dans son environnement commence à « faire sens » avec « ce qui l'habite ». Cette perception nourrit véritablement le roman naissant. Elle le fait émerger et prendre de l'ampleur.

« Tout ce qui nous entoure, commence à faire sens, dans le sens du roman qui se prépare… qui est en train d'émerger... et tout ce que je vois et tout ce qui m'entoure est regardé et est passé au tamis de ce qui m'habite. »

Cette sensation d'être habitée de plus en plus par l'histoire, histoire de ces enfants, histoire de prisons, s'accompagne d'une transformation de la perception du temps : qui devient le temps du roman. L'espace environnant est lui-même perçu, ou plutôt mis en regard de ces histoires, qui bien qu'encore floues, constituent peu à peu le roman. B parle alors d'éprouver une sensation de résonance en soi, comme si quelque chose la 'titillait'. Cette sensation corporelle grandit, jusqu'à emplir l'ensemble de ces organes, l'ensemble de son corps. Le roman existe alors comme en sourdine : il existe comme « à bas bruit », comme « quelque

chose de sourd, de permanent ». Nous entendons en creux que le roman est présent en soi mais non encore formalisé par les mots, les phrases, le rythme du texte, …

Cette sensation du moment où tout est plein est désignée simultanément comme le roman qui 'pousse'. Cette sensation de plein est en relation avec le moment où B. est prête à écrire, à exprimer le roman qu'elle porte en elle.

« C'est comme si le roman était déjà là, mais qu'en le... il est à bas bruit, voilà !... C'est une période de bas bruit**.** C'est-à-dire que... c'est quelque chose de sourd de permanent et... on sent bien qu'on est en train de penser de plus en plus à cette histoire d'enfants à cette histoire de prison... enfin les choses commence à tourner, ... et c'est cette période-là est une période… de brume un peu... ».

« C'est comme si vous aviez une petite gêne quelque part, ou quelque chose qui vous titille, il y a toujours cet espèce d'irritation qui...vient vous titiller un petit peu, et puis ça réveille un peu les choses, ça leur fait prendre un petit peu plus d'ampleur.

« En fait au fur et à mesure que le roman grandit, cette sensation, elle commence à emplir... et elle vient remplir les... tous les organes… jusqu'au moment où... c'est là où la... la fin... Alors on a le même procédé... c'est marrant ! On a la même sensation physique au début avant qu'on commence réellement, qu'on se mette au travail et... à la fin ! ».

« J'ai mon roman qui pousse. C'est-à-dire qu'il y a un moment où c'est plein. C'est plein ! Tout est plein. Et là... c'est... merveilleux se sentir emplie, comme ça ! Complètement... Et puis après, à la fin, alors il y a le même phénomène de sensation d'être pleine. Sauf que, contrairement au début, où c'est le remplissage, là on arrive et il va falloir y aller. Là, j'allais dire : c'est presque le phénomène inverse. On est emplie, et là, moi, j'ai l'impression que tout va s'écouler. Tout va partir, tout va partir… ».

« Ce n'est pas ce dont je suis pleine qui va venir. C'est : je suis pleine, et, parce que je suis pleine, je vais pouvoir commencer à... à faire quelque chose. Non pas en vidant ce qui m'a rempli, mais en me reposant. C'est comme un socle, en fait. Voyez ? ... comme des fondations. Je peux marcher avec ces fondations-là parce que je suis pleine de ces fondations. Je suis solide de ça ! »

L'émergence du roman est perçue comme une nécessité intérieure (« j'ai mon roman qui pousse »). La sensation d'irritation fait entendre le mouvement d'ex-pression, au sens strict de faire pression vers l'extérieur. C'est cette sensation qui prend ampleur et fait prendre de l'ampleur à l'émotion originelle. Ce processus d'expression constitue également un travail d'élaboration émotionnelle par lequel l'expérience vécue est actualisée avec d'autant plus d'ampleur (« ça réveille un peu les choses ») qu'elle est perçue avec plus d'acuité (« ça leur fait prendre un petit peu plus ampleur ») : elle est perceptible sans être encore mise en mots.

9.2.4. Un souhait de s'inclure dans un monde similaire à celui des personnages : vivre une expérience similaire et re-vivre sa propre expérience

Pour s'approcher au plus près du vécu carcéral des personnages, B se place dans une situation ou un contexte qui entretient des similarités avec celui vécu par ces enfants abandonnés. Une résidence d'écriture au sein d'un Hôtel Dieu du XVII^{ème} lui en a offert l'opportunité. Hébergée dans la loge, elle a pratiqué son activité d'écriture dans un cloître : un endroit clôt, isolé. Sans voisin, coupé du monde extérieur, elle était la seule occupante des lieux la nuit. Cet état d'isolement fut renforcé par le prêt d'un petit bureau dans une échauguette. Elle a vécu ainsi deux fois trois semaines : durant le printemps, puis l'automne.

Cet édifice fut un hospice, un lieu chargé d'histoires. S'y retrouver absolument seule la nuit fait vivre à son tour une expérience de l'enfermement. Cette expérience de la solitude liée à cet enfermement a confronté B à elle-même, l'obligeant à « prendre sur soi », et plus particulièrement sur sa peur au sein de cette obscurité et de ce monde d'ombres.

« … la solitude, le fait, de... de hanter un lieu comme ça... qui est chargé, ... c'est un hôpital, où plein de gens sont morts... enfin, non, c'était quand même... c'est un lieu qui est très chargé... mais j'étais obligée de prendre sur moi aussi... de prendre sur moi, sur ma peur, sur l'obscurité et les ombres que ça faisait naître... Parce que j'en ai vu des ombres ! Parce que c'est très curieux, en fait, avec les phares, ... et tout il y a vraiment des choses étonnantes ! Et c'est exactement ce qui arrive avec... à... à mes enfants... qui sont dans une cellule et... voilà qui n'ont que l'ombre... La bougie, l'aube, et tout ça... ».

Ce faisant, B approche ce qu'ont pu vivre les enfants emprisonnés. En éprouvant des émotions similaires, elle dit « être incluse dans leur monde » : il s'agit par ce vécu partagé de com-prendre l'émotion re-sentie par ces enfants, de la re-sentir soi-même pour pouvoir la mettre en mots. Cependant, en vivant cette expérience similaire, c'est bien ses propres émotions qui sont mises à l'épreuve, comme questionnées ou « titillées ». Ce vécu similaire contribue à construire un vécu partagé avec ses personnages. Les personnages sont présents en elle-même, ils « l'habitent ».

9.2.5. La perception de l'écriture au rythme des personnages : l'écoute du monde des autres en soi-même

L'expérience partagée avec ses personnages ouvre à une perception différente du temps, qui devient celui du roman. Les personnages existent, ils sont présents pour B, qui peut « parler d'eux, perler en leur nom ». L'attention de B se tourne vers son univers intérieur. Elle se met littéralement à l'écoute de l'histoire des personnages. Le temps du roman devient celui des personnages, qui « apparaissent à leur rythme ». Ils la con-voquent au sens strict de « faire voix avec ». Le partage émotionnel de l'expérience de la solitude et de l'enfermement forme un socle sur lequel elle s'ancre pour élaborer la form-alisation de l'histoire. En cela, B parle d'élaboration émotionnelle.

Elle laisse venir les autres en elle-même et les laisse parler par elle-même. Pour ce roman, l'expression de chacun des personnages a reçu une couleur :

« Ah ! ... pour... Narcisse, Narcisse, il était... Narcisse, c'est l'adolescent, républicain, il était bleu... ciel ! Il avait les yeux très bleus il faut dire donc... Séraphin il est jaune, Jacques il est vert, Octave il est mauve, enfin comment dire... mauve... oui mauve, mauve violet, enfin... violet mauve, et... et Charles est… rouge. ».

« Voilà. Et les adultes étaient gris. Tous les adultes ! ».

Cette mise en couleur des interventions de chaque personnage a formé une visualisation de leurs interventions au sein de l'histoire. Écrire en couleur au fil de l'entrée en scène des personnages visualise leurs interactions et la structure de l'histoire :

« Mais si je les ai en couleur, ça change tout ! Ça change absolument tout. Parce que d'un seul coup sur ma table de notes, j'ai des... comment dire, j'ai des couleurs, et d'un seul coup dans ces couleurs-là, je les vois... se rapprocher, ... je les vois former quelque chose, je les repère immédiatement donc je les suis... je suis aussi... plus facilement. Donc, c'est un livre qui s'est écrit... vraiment au rythme des personnages... à leurs... en fonction de leurs interventions. ».

« J'écris telle chose, par exemple, je vais mettre : Jacques rencontre Narcisse, par exemple, première bagarre. Là, j'ai Jacques, qui est vert, Narcisse, qui est bleu./ Là, je regarde ...je note ce que j'écris, en fait , au fur et à mesure...et du coup, comme un espère de plan, comme ça, mais un plan a posteriori, pas un plan a priori, je ne fais pas de plan... de pré-plan, .. Ce n'est pas mon plan, en fait. C'est le ...le... enfin, la projection de l'écriture de ce que j'ai écrit... enfin, vous voyez ce que je veux dire ? Le plan sur ce que j'écris ».

La structure de l'histoire et le plan du roman se constitue donc au fur et à mesure de son écriture, ou plus exactement de la « con-vocation des personnages ».

9.2.6. La perception des personnages en soi et l'épreuve du papier

Pour B, les personnages sont alors perçus comme « bien présents dans son esprit » et non plus comme une présence re-sentie dans tous ses organes, tout son corps. B peut les visualiser. Elle peut aussi parfaitement visualiser leurs interactions verbales et non verbales. Elle peut visualiser le contexte dans lequel ces interactions prennent place. Ils sont déjà en scène virtuellement : dans son esprit et projeté sur la page du carnet, dans l'écriture-couleur. L'écriture du roman, en tant que telle ainsi projetée, devient possible : elle peut se lancer. C'est à ce moment où elle se sent prête pour le passage à l'écriture-clavier.

« Je passe des notes à l'écriture-clavier, quand... quand justement tous ces personnages sont bien présents, dans mon esprit. Et que... de la même façon que le roman, à un moment donné, m'a remplie, a tapé, a poussé et qu'il fallait sortir : là, ils sont prêts. Ils sont tous prêts, j'allais dire à entrer en scène, mais ils sont déjà en scène. Ils sont tous prêts à être passés à l'épreuve du papier, quoi. Et donc là, je me mets... je mets à écrire. Donc, c'est le temps le moins long pour mon écriture en fait... après l'élaboration émotionnelle et mentale... ».

9.2.7. Écrire comme conduire dans la nuit

Si le roman est présent pour elle-même, il n'en est pas pour autant «é-crit ». Aussi compare-t-elle cette activité d'écriture à un « voyage de nuit ». Ce travail « de nuit » demande à rester con-centrée sur soi-même, sur ces perceptions internes, rester à l'écoute de ses émotions, et notamment l'émotion fondatrice du projet d'écriture.

« Écrire, c'est comme conduire la nuit... Je ne sais pas si je vous l'avais dit ? La phrase de Doctorow : " Voilà ! Écrire, c'est comme conduire la nuit, tous phares allumés. On ne voit pas à cent mètres mais on peut faire le trajet comme ça en prenant le volant ».

« En fait, rien n'est prêt. Non, rien n'est prêt. C'est moi qui suis prête. C'est moi qui suis prête à me lancer, en fait. À aller en voyage... j'ai réuni tout ce dont j'avais besoin. J'ai accueilli tout ce qui m'arrivait et après... ça y est ! Je commence le voyage. C'est pour ça que je dis : "c'est le moment où peut-être je me mets au volant" le plus clairement ! Enfin, s'il faut physiquement le... voilà ! Je ne vois rien, mais je sais que j'arriverai à faire la route jusqu'au bout, à ce moment-là ! ».

C'est un moment de bascule important par lequel les personnages qui l'ont habité jusque-là sont sur le point « d'être livrés à d'autres ». L'expérience est énoncée comme un voyage, et vécue comme une aventure à la découverte de soi-même par le biais de l'aventure de ses personnages.

« C'est-à-dire le moment où ils vont être... livrés à... d'autres... où leur histoire...Et à ce moment-là, j'accélère parce que sinon...Enfin ! Je n'ai pas la main. Je n'ai plus la main ! Vraiment. Et puis là, je sens que … et puis, je relis, je relis toujours. Je fais trois pas en avant deux en arrière donc je connais vraiment bien, bien, bien. Je sais exactement où j'en suis. Et là, je sens que...vous savez, c'est comme j'imagine ...c'est comme ...je ne suis pas peintre, mais vous savez c'est comme : vous mettez un coup, et puis... là, hop ! C'est bon. Là, il ne faut plus toucher à rien. Eh bien, là : C'est ça ! Il y a un moment donné, vous le savez pour chaque personnage, il y a un moment où chaque personnage trouve son point d'exacte justesse : c'est ça ! ».

Nous pouvons constater que durant cette activité B compare ce qu'elle a écrit avec ce qu'elle avait « imaginé ». Le roman est perçu comme achevé lorsque le roman écrit est con-forme au roman pré-vu ou imaginé. Elle atteste cette conformité par l'expression : « C'est ça ! ».

9.2.8. La perception du roman comme étranger à soi et le souhait de faire vivre une expérience similaire à autrui, aux lecteurs

L'écriture du roman est aussi un passage dans un espace de perception externe visible, lisible. L'histoire des personnages inscrite sur un support extérieur à soi décrit un éloignement progressif de ces personnages, qui doivent tout d'abord correspondre, non seulement à ce que B avait imaginé mais aussi à ce qu'elle souhaite « donner à d'autres personnes » :

« Il y a un moment donné, vous le savez pour chaque personnage, il y a un moment où chaque personnage trouve son point d'exacte justesse : c'est ça ! D'équilibre absolu, et moi c'était cet

état-là que... Par rapport au personnage, par rapport à ce qu'il représente pour moi, par rapport à ce que... par rapport à l'existence que je lui donne, et que je veux lui donner auprès d'autres personnes ».

La présence des autres, lecteurs, mais aussi éditeurs, amis, prend davantage de place dans ce qui est dit. Au moment de la relecture avant édition, B considère son roman non plus comme un auteur, mais comme un lecteur particulier. Le roman devient un ob-jet détaché de soi et partageable avec autrui. Mais, elle relit son roman en confrontant ce qui est sur le papier avec ce qu'elle avait imaginé, comme une dernière mise en con-form-ité. Le roman re-semble à ce qu'elle avait imaginé. La production littéraire rend visible et lisible une histoire d'enfants qui renvoie à elle-même enfant. Elle retrace une expérience de l'enfermement, de la solitude vécue de l'intérieur de ces enfants comme d'elle-même.

« Et puis, après il y a les épreuves, il faut que je trouve un moment pour tout lire d'une traite comme un lecteur, comme un lecteur en fait ! Sauf que ce serait un lecteur addicte qui voudrait tout lire d'un seul coup ! Et là ! Je veux vraiment me replonger en faisant comme si (...) je découvrais, et en même temps, en traquant tous les petits recoins. / Je veux être au plus (…) juste, au plus proche de ce que je voulais faire, au mieux de ce que je pouvais faire au moment où je le fais. Et ça, c'est un livre où je peux me dire : "c'est celui que je voulais faire", "c'est comme ça, que je le voyais" Voilà ! Il ressemble exactement à ce que j'imaginais ».

Le livre imprimé est perçu avec plus de distance, comme étranger à soi. B dit « qu'il ne lui appartient plus ». Il ex-iste pour d'autres, non seulement comme objet, mais comme expérience de soi partageable avec autrui.

« Et puis, au moment où il est imprimé… : au moment où je le reçois, je le relis une fois en entier. Mais là, vraiment comme un lecteur. Et là, j'ai presque l'impression que ce n'est pas moi qui l'ai écrit. Là, il y a vraiment une... Ah ! Oui ! Là, il y a vraiment un... Eh bien ! Parce que après, je pense que ça ne m'appartient plus. Parce que ces personnages, si vraiment ils existent... ils existent parce qu'ils vont exister dans la tête d'autres aussi... donc ils sont aux autres, ils ne sont plus à moi. Moi, j'ai fait ce que j'avais à faire pour eux. Et eux, là, ils commencent leur vie parce qu'évidemment ce n'est pas moi qui les fait vivre, une fois qu'ils sont enfermés dans les livres. Ce n'est pas pour y rester enfermés, c'est pour qu'ils soient lus, pour qu'ils soient enchantés par des gens... ».

Le sens donné à cette expérience de création réside justement dans le souhait de faire vivre une expérience similaire à celle vécue conjointement par les personnages et l'écrivaine aux lecteurs eux-mêmes.

B. se retrouve dans l'expérience vécue par ces enfants-là et en même temps l'expérience de ces enfants actualise sa propre expérience comme « un écho en soi ». Ce vécu originaire à son activité d'écriture est aussi source de questionnement et de recherche de sens (« Ce qui m'apparaît mais complètement mais absurde ! Et surtout, pas possible ! »). L'expérience de l'écriture constitue un temps et un espace de re-vécu pour form-aliser cet 'écho'. Autrement dit en exprimant cette part de soi in-connue, il devient possible de mieux la percevoir. En approchant au plus près la situation vécue par les personnages, B. peut *avoisiner* sa propre

expérience, pour mieux la décrire. Se faisant, elle écrit une expérience partagée par les personnages comme par elle-même. Les personnages, qui l'habitent, constituent alors des parts nouvelles ou émergées d'elle-même, dans lesquelles elle se reconnaît.

Le roman constitue une offre d'expérience à vivre. L'expérience vécue en son for intérieur devient une expérience partageable, communicable, comme une expérience intérieure et universelle à la fois.

L'ensemble de cette expérience d'écriture est perçu par B, elle-même, comme un processus *d'élaboration émotionnelle* qui implique :

- L'appel à l'émotion fondatrice de l'expérience une rencontre dans son environnement.
- La rencontre de soi-même dans le voyage documentaire avec autrui (personnage, image, …).
- Le souhait de s'inclure dans un monde similaire à celui des personnages qui conduit à vivre une expérience similaire mais aussi à re-vivre sa propre expérience.
- L'écoute du monde des autres en soi-même comme une expérience de l'émotion partagée.
- La formalisation de cette expérience partagée par l'écriture.
- Le souhait de faire vivre une expérience similaire à autrui en tant que lecteur.

9.3. Faire entendre (comprendre) sa propre expérience

Ou la présence d'un re-vécu non-encore explicité

Le processus d'explicitation vise plus particulièrement à appréhender l'expression du point de vue du sujet en première personne. C'est pourquoi dans un deuxième temps, nous sommes allés aux marges du processus d'explicitation pour nous intéresser à l'expression en troisième personne. En différenciant point de vue en première personne et expression en première personne, nous avons envisagé un point du vue "polyphonique" du sujet parlant (Ducrot[70],) et nous avons constaté que la présence d'une expression en troisième personne, dans ce qui est dit, rend compte de ce qui apparaît comme imperceptible au sujet parlant.

Cependant ce qui est dit concerne ce qui « fait expérience », qu'en est-il alors d'une expérience propre au sujet qui s'exprime en 3e ou en 2e personne ?

Pour y répondre nous différencions (à la suite de Vermersch) le point de vue en 1ère personne et l'expression en 1ère personne (Vermersch, Wilmet) dans l'analyse de ce qui est dit, avec l'hypothèse que le sujet peut parler de lui-même suivant en 2e ou 3e personne (Wilmet[71],

[70] Ducrot, O. (2008, 1ère éd. 1984). *Le dire et le dit.* Paris : Éd. de Minuit.
[71] Wilmet, M (2003 3ème édition) Grammaire critique du Français. Bruxelles: Duculot.

Ducrot).

9.3.1. Ce qui advient vs ce qui revient

La présence d'une expression en 3e personne, dans ce qui est dit, rend compte de ce qui apparaît comme imperceptible au sujet parlant, notamment par la présence de pronoms "démonstratifs" : « c'est là », « c'est ça », « ça y est » ... Les références au contexte et/ou au co-texte (Kerbrat-Orecchioni[72]) des déictiques permettent de remonter les différentes dimensions spatiales et temporelles de l'expérience vécue, en faisant émerger dans ce qui est dit la présence d'un ou plusieurs vécus non-encore mis en mots. La présence de ce(s) vécus(s) non-encore dits ou explicités fait entendre en creux leur relation avec l'expression de l'émotion qui structure l'expérience de création. Ce(s) vécu(s) se font entendre à travers cette expression en 3e personne. Ils trouvent dans cette expression déictique une formulation partielle.

9.3.2. Des reformulations successives pour mettre en mots cette expérience vécue en son « for intérieur »

- ***« Je rencontre ça »,***

La « rencontre » est présente dans ce qui est dit :

« Tout d'abord il y a la rencontre entre

- Ce que je découvre de cette époque à travers tout ce que je vais chercher comme documents.
- Et toutes les petites anecdotes que je peux relever et tout… sur les enfants ».

Le pronom « ça » (« donc je rencontre ça ») fait référence dans le contexte à l'espace entre contexte historique et ce qui est rapporté du vécu des enfants.

Les termes de la « rencontre » sont ensuite reformulés :

« Et il y a cette rencontre entre :

- Ceux... vers qui je vais.
- Et, et en fait, de ce que je lis d'eux...
- (Qui) éveille en moi quelque chose de... très personnel ! ... qui, là, fait écho à quelque chose qui... dont moi j'ai envie de parler... qui n'est pas forcément conscient à ce moment »

Le pronom « ça » désigne différents espaces de l'expérience vécue entre ce qu'elle perçoit à l'extérieur (ce que je lis) et ce qu'elle perçoit en elle-même (l'éveil de quelque chose en moi/l'écho en soi). Cet espace entre ce qui est perçu et ce qui est re-senti ouvre un espace d'expression : « ceux... vers qui je vais, quelque chose dont j'ai envie de parler ». Le recours

[72] Kerbrat-Orecchioni (2002, 1ère édition 1999) *L'énonciation*. Paris : Armand Colin.

au pronom démonstratif fait entendre l'imprécision de la perception interne (ce qui n'est pas forcément conscient à ce moment).

- ***« Ma réponse », « sa réponse », « ça donne » : une rencontre entre le vécu d'autrui et son propre vécu***

La mise en relation entre le vécu des enfants et son propre vécu se manifeste dans ce qui est dit par :

« Ma réponse, c'est la littérature, c'est l'écriture »

« Eh bien, Charles Hugo, il se conduit exactement comme ça ! Il a sa réponse à lui (…) avec la poésie »

La similitude re-sentie (comme ça) avec le vécu de Charles Hugo s'exprime par la création du personnage de Charles: « **ça** donne que dans mes personnages, il y a un Charles... »

Son expérience propre co-incide ainsi avec celle de Charles. Le pronom « ça » fait alors référence à l'émergence de sa propre expérience dans celle du personnage. En faisant écho à sa propre expérience, le vécu du personnage contribue à actualiser son propre vécu, à le re-sentir, à le rendre plus perceptible, comme une réalité augmentée. Le personnage participe à faire ex-ister cette part de soi, à la rendre visible par l'écriture. Cette similitude d'expériences constitue une expérience partagée (comme ça), qui fluidifie la limite entre soi-même et l'autre. Le personnage *l'habite* comme un autre soi-même.

- ***« Ça y est » : une rencontre entre l'expérience partagée avec les personnages en soi et l'incarnation de cette expérience dans l'histoire***

L'expression « ça y est » est présente dans : « Ça y est ! Je commence le voyage. C'est pour ça que je dis : "c'est le moment où peut-être je me mets au volant" ».

Elle fait référence dans le contexte à la prise de décision de s'engager dans l'écriture-clavier du roman (« C'est moi qui suis prête à me lancer »)

Cette décision est en relation avec une re-constitution de l'expérience vécue par les personnages « j'ai réuni tout ce dont j'avais besoin, j'ai accueilli tout ce qui m'arrivait ». Le pronom « ça » re-présente alors dans ce qui est dit l'expérience conjointe des enfants et B elle-même, mais elle a pris forme et corps dans les personnages et leur histoire.

- ***« C'est ça » « c'est ce(lui) que » : une rencontre entre roman re-senti et é-crit***

L'expression « c'est ça » est en relation avec le lancement dans l'écriture-clavier. Elle correspond à la mise en con-form-ité entre la perception des personnages sur le carnet de notes et les personnages tels qu'elle les imaginait. En sens strict, ils (c') re-présentent bien ceux qu'elle avait en tête (ça) : « c'est comme j'imagine, où chaque personnage trouve son point d'exacte justesse : c'est ça ! D'équilibre absolu par rapport à ce qu'il représente pour

moi, par rapport à ce que... par rapport à l'existence que je lui donne, et que je veux lui donner auprès d'autres ».

Les expressions « c'est comme ça » ou « c'est celui que » atteste de la conformité entre le roman réalisé et le roman re-senti, imaginé :

« C'est un livre où je peux me dire : "c'est celui que je voulais faire", "c'est comme ça, que je le voyais". Il ressemble exactement à ce que j'imaginais. ».

L'expérience partagée avec les personnages devient une expérience partageable avec autrui.

- ***« Ça a été » : l'écriture comme expérience de soi-même par autrui***

La forme même de l'écriture constitue une expérience propre à chaque roman, mais qui concerne aussi le romancier en propre : *« ça* a pris une forme que je n'avais pas utilisée jusque-là. Et c'est là où *ça a été* une expérience qui a été pour moi très intéressante, très surprenante, très intéressante pour moi... j'ai été tour à tour *conv*oquée, soit par Jacques, soit par Narcisse, soit par Séraphin. Il n'y avait pas de... il n'y avait pas de... je ne pouvais pas... comment dire, deviner qui... d'un jour à l'autre, même parfois d'une heure à l'autre, allait s'inviter. ».

L'écriture du roman est alors vécue comme une aventure inédite dans le dialogue interne de soi avec ces différentes parts de soi que sont les personnages. Elle constitue un événement marquant : ça a été (Barthes[73]), qui ouvre à une perception et une compréhension de soi renouvelée.

9.4. En synthèse : Rencontres et travail émotionnel

B. a vécu son expérience de création comme un travail émotionnel qui vise par une rencontre impromptue avec son environnement à exprimer, donner forme et corps à l'expérience vécue en son for intérieur pour qu'elle devienne à son tour une expérience partageable, communicable, comme expérience intérieure et universelle à la fois.

Ce qui est énoncé comme « une rencontre » constitue également une relation entre l'expérience vécue par ces enfants en prison, pour B, avec sa propre histoire :

« ...quand j'avais huit ans ou... je pense que je devais avoir sept/huit ans pas plus… quand j'étais dans la maison de campagne de mes grands-parents, qui est pour moi très fondatrice parce que j'y ai passé beaucoup de vacances et dans une liberté totale ! Et... et où, à un moment donné, ça été une évidence pour moi et je pense que c'est de là qu'est née mon envie d'écrire (...) j'ai regardé tous les gens autour de moi... tous les adultes et je me suis dit : "mais...

[73] Barthes, R. (1994, 1ère éd.1980). *La chambre claire*, Notes sur la photographie, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.

ce n’est pas possible... qu’est-ce qui… qu’est-ce qu’ils cachent ? Pourquoi ils ne veulent pas me dire ce qui se passe, en vrai, dans la vie ?". Je me disais : "c’est pas possible. Il y a quelque chose qui... je suis trop petite... donc ils ne veulent pas me le dire !". Moi, j’étais avide de savoir ce que c’était ce qu’ils nous cachaient... cette vie, la vraie vie, quoi ! Voilà ! Et... je me suis aperçue que... eh bien, non ! Il n’y a rien. Ce qui m’apparaît mais complètement mais absurde ! Et surtout, pas possible ! Donc moi, ça c'est ma réponse. Ma réponse, c’est la littérature, c’est l’écriture. Eh bien, Charles Hugo, il se conduit exactement comme ça ! Il a sa réponse à lui sur... et c’est le plus fort de tous. Il tient tête, il tient tête à tout le monde... Avec la poésie, il est beaucoup plus LIBRE que tout le monde, même s’il finit chez les fous. ».

Cette inscription dans la biographie du sujet nous a conduits à considérer cette expérience de création au sein d’un ensemble plus vaste. Lors des entretiens biographiques, les participants à la recherche nous ont également fait part d’un évènement marquant qui a motivé leur implication non plus seulement dans une activité de création, mais dans une activité professionnelle de création. Cette expérience de création apparaît alors enchâssée avec d’autres dans un parcours de création dont le sens se définit à l’horizon de cette *émotion fondatrice,* de ce vécu singulier qui *s’avoisine* toujours un peu plus au fils des productions.

10. LES EXPÉRIENCES DE CRÉATEURS

Les créateurs réunis en atelier, rencontrés en entretien, ou dont les témoignages ont été publiés, ont insisté sur ce qu'ils reconnaissent être leur *« faire »* spécifique de créateur et sur le fait qu'ils le nourrissent à l'occasion de l'ensemble de leur expérience.

A la suite de la partie 2 abordant le point de vue d'une romancière sur son expérience de création d'un roman, qui a permis d'illustrer et de comprendre le processus d'une « expérience de création » au regard de « l'expérience du créateur », l'analyse porte ici *sur le rapport que les sujets entretiennent avec eux-mêmes, sur la longue durée.* Nous avons choisi des verbatim relatifs à l'ensemble de leur expérience de créateur. L'analyse de ce matériau se déroule en six points, inférés à partir des récits de créateur, écrits ou oraux, qui ont été étudiés. Ainsi seront abordées des notions telles que « les émotions fondatrices », le « moi créateur », le « travail de subjectivation », le « registre personnel d'activité », ou encore l' « entrée dans la subjectivité d'autrui », et pour finir « le recouvrement de la construction du moi et l'affirmation du je ».

10.1. Éprouver des émotions fondatrices d'un parcours de vie

Nous appelons *émotion fondatrice* ou émotion de vie, des *émotions transformatrices des constructions de sens opérées autour d'actions de longue durée et pouvant le cas échéant aboutir à des périodisations de vie.*

« Témoigner d'une émotion de vie ou de peinture, c'est aussi reconnaître que l'émotion est fondatrice. L'art part d'un moment d'ébranlement qui fait prendre conscience de quelque chose. »[74]

Les créateurs se reconnaissent dans leur parcours des émotions fondatrices *d'un investissement durable*, dont l'écho se poursuit tout au long de leur vie, et qu'ils cherchent à réactiver dans les moments de création.

10.1.1. De telles émotions fondatrices sont exprimées en termes de "passion", de "fascination"

Les créateurs mettent en lien cette émotion avec un sentiment de liberté, de plaisir voire même de jouissance. Quand ils s'expriment sur ce point ils utilisent à plusieurs reprises des superlatifs tels que « extraordinaire », « passionnant », « fascinant », « inouï », « infini », « perpétuel » … on est dans des expressions emphatiques : « cela m'a tellement fasciné… c'est une expérience de vie, cela va loin parce que je suis tellement fascinée… fascinée par

[74] Delorme S. (2014), Edito n°700, *Les Cahiers du Cinéma*, mai

l'ambiance du lieu, par ce qui se dégageait de ce lieu… Et ce qui me fascinait c'est qu'il y ait les regards, je trouvais ça passionnant… Et j'ai toujours eu ces deux passions le livre et la photographie… C'est ce travail sur les métiers d'arts et les savoir-faire qui me passionne » (E, S1, photographe). « Il y a une jouissance à ça parce qu'il y a une liberté extraordinaire : la littérature c'est l'endroit de liberté absolue, vous pouvez faire ce que vous voulez, être qui vous voulez, interroger ce qui vous interroge, (…) j'ai la chance de me dire que ça m'arrive à moi et que ça me procure un plaisir inouï parce que ça ouvre des possibilités infinies » (E, B1, romancière). « Je suis libre, vraiment libre d'esprit je pense que c'est une des dernières jouissances du créateur, oui on est dans le mouvement perpétuel (…) c'est ce plaisir de prendre le large, c'est aussi quitter le rivage, quitter l'être déterminé, administratif de la carte d'identité, pour aller vers l'inconnu et ça c'est la grande jouissance, en tant que créateur c'est la grande jouissance… d'avoir cette jouissance de migrer dans l'autre …, c'est quand même une liberté extraordinaire » (E,I1, romancière)

Lors de la rencontre « Cerveau créateur dans un monde en mutation », organisée par l'Académie des Sciences française, en avril 2018, déjà évoquée, Laurent Petit Gérard parlait d'aller « chercher l'émotion première », et Michel Troisgros disait : « Ce qui m'intéresse, c'est l'émotion première ».

10.1.2. Elles sont situées par le créateur dans son parcours, quelquefois dès l'enfance ou à l'occasion de circonstances exceptionnelles, voire dans le rêve

Elles sont tantôt exprimées sous forme de *rêves ou d'histoires d'enfance* : « Très tôt j'ai eu envie de travailler l'image c'était un rêve d'enfance… J'ai baigné là-dedans depuis que je suis petite » (E, S1, photographe). « Moi personnellement ça vient de toute petite, dans ma chambre, je faisais une espèce de boite à rêves… parce qu'on retrouve un peu de tout dedans. Et donc c'est une histoire de famille aussi… C'est lié à ma personne à ma vie, à mon éducation » (E, K1, metteur en scène, comédienne). « En fait pour moi écrire c'est quelque chose de très naturel… raconter des histoires, se raconter des histoires. Pour moi l'enfant naturellement se raconte des histoires, bâtit des canevas, il a besoin de se projeter dans son imaginaire et fonctionne beaucoup par identification, projection, fantasme… » (E, I1, romancière).

On comprend le parcours initiatique de l'enfance pour le futur créateur : « Enfant, j'avais dans la tête une typologie de sons. Je ne veux pas jouer au 'petit Mozart', mais le principe du son inouï, c'est à dire du son non musical au départ et musical à l'arrivée, m'est venu très tôt, avant le Conservatoire […] Cet intérêt que j'ai eu très jeune de bruiter mes instruments de musique et de trouver des ressemblances entre ce que je faisais dans la maison et ce que je pouvais entendre dehors – par exemple la découverte des sonorités du train […] – a certainement eu une valeur initiatique […] mon enfance a certainement été la meilleure mise en condition pour devenir un musicien novateur » (Henry, 30).

Ou elles sont associées à *diverses situations renvoyant à une expérience intime*, à une prise de conscience soudaine qui a fait écho durablement dans leur vie : « Cette histoire m'a beaucoup frappé et j'ai commencé à écrire et à mettre en scène en mêlant ce que je vivais au bureau (…) le processus de création part toujours pour moi de quelque chose que je croise » (E, B1).

« La première visite du site… cela a complètement résonné avec mon propre travail… cela fait écho aussi à ma propre histoire (…) c'est ça qui est bien parce que ça renvoie à chaque fois à des choses aussi intimes la création finalement… c'est, je pense, aussi intimement lié à l'expérience de vie de chacun la création… Un peu l'histoire intime, personnelle mais cela détermine beaucoup les travaux par la suite » (E, S1). « Parfois c'est le hasard, c'est vraiment d'un seul coup on s'arrête parce qu'on est interpellé par quelque chose qui nous plait… on ne sait pas encore dire quoi, mais on le pressent… sur le pressentiment, vous sentez qu'il y a quelque chose qui rentre dans une cohérence plus globale qui vous échappe » (E, I1).

Pour situer ce type *d'émotions* particulières *qui changent le regard du créateur*, engendrent de nouvelles approches, des pensées singulières, posant les fondations d'un projet de création, dans un domaine artistique ou culturel comme dans les domaines techniques ou industriels, un romancier parle de « toutes ces expériences extraordinaires, le rêve… qui vous font voir l'ordinaire différemment donc oui le rêve, le fantasme, le rêve éveillé aussi » (E, A1) tandis qu'un élève ingénieur dit "des fois je me réveille en pleine nuit, j'ai un carnet à côté de moi, et j'écris ce qui me passe par la tête. C'est incroyable ce que l'on peut imaginer quand on rêve ». Pour Félix Chamayou (255-256), « parler du rêve, c'est s'approcher du mystère de la création […] Ce cadran solaire je l'ai vu en rêve […] Le rêve est source de la création, mais plus encore il est la *voie royale* vers la création », pour lui « il est incontestable que la création se fait surtout dans les rêves, en dehors de notre vie consciente ».

Miro[75], interrogé sur ce que représentent les rêves pour lui: « Ecoute, moi, je ne rêve jamais, je dors comme une taupe. Mais quand je suis réveillé, je rêve toujours (...) ».

Et D. Laming, architecte explique : « Ma grand-mère me disait souvent : "Denis, arrête d'être dans la lune". Si elle savait la pauvre femme, que j'aime beaucoup, si elle savait que j'ai gagné ma vie et toute ma vie en étant dans la lune » (Laming, S2).

10.1.3. Elles fonctionnent comme une envie, un désir de faire, un moteur d'activité sur le long terme

L'émotion fondatrice est pour le sujet créateur la source d'énergie qui permet *'d'entrer en création'*. Exprimée sous forme de *moteur*, liée au plaisir et à la passion déjà évoquée : « Trouver le moteur en soi pour que ça devienne une pulsion de vie… le besoin de trouver en soi les possibilités d'un ailleurs (…) C'est la passion qui amène à la création c'est le moteur de tout, c'est l'amour, la passion, le feu qui crée d'un seul coup tous les possibles aussi. » (E, K1). « La création c'est passionnel, l'énergie c'est le plaisir (...) Un des grands moteurs de la création, c'est vraiment le plaisir… l'histoire elle peut partir de rien, donc par la création elle est tout à créer… En fait c'est un coup de foudre… c'est beaucoup de l'émotionnel… » (E, I1). « On crée avant tout pour son plaisir, le plaisir est moteur » (Chamayou, 255).

Est évoquée « la viscérale nécessité intérieure de ne pas se satisfaire, d'être en découverte, en curiosité, en exploration permanente » (Troisgros, 51).

[75] Miro J. (2004) Miro parle, op.cit., 22.

10.1.4. Elles sont vécues souvent comme une vocation, un « engagement de vie », un destin qui polarise l'ensemble de l'activité. Le registre sémantique sollicité est celui de la vie

Une vocation ou une réalité d'existence : « Je savais depuis très longtemps que je voulais faire cela (…) J'étais sûr de ma vocation » (D, C10) ; « Je me dis : mais qu'est-ce que je veux vraiment faire dans la vie ? Arrête de tourner autour du pot tu as envie d'être photographe, c'est clair, net et précis » (E, S1) ; « C'est comme le principe de l'évidence, quand quelque chose existe vraiment qu'il répond soit à une nécessité, soit à une réalité d'existence, l'évidence est là. », (E, B1). « Il y a eu une interrogation de ma part sur le sens de ma vie. Du coup je dis aux gens 'ben maintenant, je fais du clown'. » (A, P). « J'ai choisi le parfum par hasard ou plutôt le parfum m'a choisi (…) Je suis rentré en parfumerie comme un novice en religion » (Ellena, 46-47).

Exprimées en termes de sens de la vie, ou de projet de vie : « d'un seul coup c'est comme si on avait un coup de foudre qui s'impose… d'un seul coup ce désir se transforme en nécessité… c'est un engagement de vie » (E, K1). « Pour moi tout mon passage de l'enfance à l'âge adulte a été comment donner vie à mes rêves... Et c'est un vrai projet de vie. Ce qui peut sembler fantasque est un vrai projet de vie. Parce que je trouve que l'on doit être à la mesure de ses rêves sinon la destinée humaine n'a pas de sens » (E, I1).

Et qui peuvent se révéler comme des obsessions : « Travailler de façon complètement engagée et obsessionnelle… C'est-à-dire qu'il n'y ait pas un moment dans ma tête où je ne puisse pas me demander à quoi pense mon personnage, comment parle mon personnage, comment s'habille mon personnage, et comment se comporte mon personnage. » (E, I1*).*

Une enseignante de l'ENJMIM nous indique à ce sujet : « On est obsessionnel, on revient inconsciemment sur les mêmes choses et des fois c'est juste plus lisible que d'autres... je reviens, je peux m'éloigner mais ça revient, on tourne autour. Ce qui fait que quelqu'un continue à créer c'est qu'il s'attache à ça, c'est par rapport à l'obsession. Les sacs à dos qu'on porte plus ou moins inconsciemment : ce qui nous est arrivé ou pas. On ne connaît pas mieux son obsession on la creuse » (D, A6).

« Je travaille comme un possédé », disait Van Gogh, et c'est aussi ce qu'exprime Marx lorsqu'il écrit le Capital... Un romancier nous a même confié « on est possédé par l'œuvre, c'est l'œuvre qui se fait à travers nous » (E, A1).

Michel Troisgros l'exprime presque sous la forme d'une addiction « C'est une envie permanente de ne pas se satisfaire et en même temps, la création, quand elle aboutit… ce grand travail, il est tellement épanouissant que très vite, on a envie de s'y remettre. » (Troisgros, AS).

10.1.5. Elles peuvent impliquer éventuellement l'apparition de tensions dont on cherche à se libérer

Les témoignages recueillis font apparaître des tensions intérieures dans l'expérience des créateurs. Emportés par leur imaginaire, ils sont confrontés au réel, ils naviguent entre le

monde des idées et le monde matériel, entre le connu et l'inconnu, le fictionnel et le réel, entre le rationnel et l'irrationnel, le conscient et l'inconscient, le décisionnel et l'intuitif, le spontané :

« C'est un mélange de décision et de se laisser aller, de se laisser porter par cette chose qui vous arrive, de maîtrise et de laisser aller, il y a un dosage… » (E, A1). « Je suis quelqu'un de toujours tiraillé entre le rationnel et le lâcher prise. » (E, S1). « On ne voit pas mais on est guidé par quelque chose qu'on ne maîtrise pas et qu'on découvre… il y a des choses qui s'impriment et qui restent et qui attendent de trouver leur place » (E, B1). « Pour écrire il faut avoir envie de quitter le cercle. On brise le cercle et on ouvre à l'infini… » (E, I1). « C'est un dialogue constant avec l'inconscient. Il s'agit de le faire progresser vers la création. Le réel résiste, mais… il stimule en retour l'inconscient » (Chamayou, 254).

Ces mises sous tensions sont vécues comme une surcharge mentale « j'ai l'impression d'avoir constamment le cerveau en mouvement c'est fatiguant. Il y a des moments je voudrais déconnecter… je dis aussi souvent que quand j'écris c'est "entre l'armée et le couvent". » (E, S1).

Ces moments difficiles s'assimilent à des préoccupations constantes et incitent les créateurs à rechercher les moyens de réguler les surtensions, par des occupations anodines, ancrées dans le quotidien : « l'occupation est une régulation de la préoccupation. C'est une forme de régulation parce que sinon on est dans quelque chose qui est tellement excessif… Quand je vous parle de cette possession c'est vraiment quelque chose qui vous met sous haute tension. Et donc l'occupation, aller se faire un thé, va réguler aussi cet excès de tension. C'est une façon d'un seul coup de baisser de régime. C'est comme une façon de déconnecter un peu de cette trop haute tension » (E, I1). Il s'agit de trouver des temps de déconnexion qui apparaissent nécessaires pour libérer le créateur et lui permettre de rester 'en création' ou d'y revenir.

10.1.6. Malgré ces tensions les créateurs cherchent parfois à retrouver ou à provoquer leurs émotions pour entrer en création

Pour certains il s'agit de rechercher une excitation, mettant en place une véritable stratégie élaborée à partir de leur expérience de créateur pour se stimuler à créer : « C'est une recherche de stimuli sur ce qui m'excite pour la création… on le sait, en tant que créateur, on le sait tout de suite ce qui nous excite en fait… moi j'ai beaucoup de rituels pour exciter mon cerveau, que mon cerveau soit tellement stimulé, en fait c'est comme si j'étais bombardée par des informations et des stimuli qui me donnent envie de créer. Et ça c'est très rationnel c'est quelque chose que j'ai bâti et que je conditionne. Et ça c'est tellement épuisant ça me met dans un tel état qu'après vous êtes obligés de créer parce que vous avez un trop-plein de quelque chose qui vous plait, qui vous excite quoi et qui vous donne envie de créer, de bâtir » (E, I1). « Dans la pensée il faut être stimulé… » (E, K1).

Il s'agit aussi d'adopter une posture réceptive, d'être ouvert : « Ouvrir ses capteurs et avoir un esprit tampon, buvard » (E, K1), « On est tout le temps ouvert à la création, on capte tout… la création c'est une façon de voir le monde » (E, B1), « au niveau temps et espace c'est

une ouverture maximale… » (E, I1), ce qui peut supposer une certaine souplesse « Je crois en le côté très physique de la création qui est la souplesse… Une telle souplesse, cet élastique qui s'étend avec parfois le risque de la rupture » (E, I1). Ce qui peut aussi s'associer à une mise en condition : « depuis un demi-siècle je préserve mes rêves d'une façon systématique. Je m'interdis tout film violent pour ne pas polluer mon inconscient » (Chamayou, 256).

C'est parfois encore se remémorer le moment d'émotion : « Je me souviens des événements qui ont eu lieu […]. Je fouille dans ma mémoire je relis les notes prises à l'époque [...]. C'est un moyen pour moi […] de remettre au jour les sentiments que j'éprouvais en ce temps-là » (Murakami, 72-73).

10.2. Se reconnaître un moi créateur et chercher à le développer

Cette reconnaissance est une *reconnaissance de soi par soi*, à travers l'œuvre ; mais elle est également une *reconnaissance de soi par autrui*.

10.2.1. Se reconnaître soi-même comme créateur

La représentation de soi par soi comme créateur paraît indispensable au travail de création : Est utilisée par exemple l'image de « la création c'est un muscle » qui à la fois donne de la force et qu'il convient d'entretenir. L'ensemble de leur expérience devient une 'matière' physique, mentale ou discursive mise au travail. On peut parler aussi de polarisation ou de *mémoire polarisée d'activité* qui prend sens par rapport à l'œuvre personnelle du créateur, et à soi-même comme œuvre.

Beffa, lors de la rencontre organisée par l'Académie des sciences en 2018 s'expliquait sur ce point, en ces termes : « Hier, je dirigeais l'Oiseau de Feu de Stravinsky, le matin c'était difficile pour moi de me remettre à écrire (…) Je ne vais pas chercher Stravinsky, j'entends trente secondes une de mes œuvres précédentes que je trouve réussie, je me dis : 'essaie d'être simplement au niveau de toi-même (il donne son nom) à ce moment-là ».

Une enseignante de l'ENJMIM précise : « J'ai une image permanente de moi créatrice. Cela ne se décide pas. J'ai une sensibilité démesurée et cela me bouleverse en permanence, c'est une attitude générale dans la vie, on l'est ou pas. Ça vient et c'est là (…) C'est comme ça. » (D, A6).

« Entretenir le muscle » c'est aussi une manière de se sentir fort. L'important est *se sentir capable* comme l'exprime Murakami (39) « je peux me souvenir très exactement du moment où j'ai pensé pour la première fois que j'étais capable d'écrire un roman ». « Je me savais capable d'écrire » (44).

Il s'agit bien d'un processus de reconnaissance de soi comme acteur de ses actes *:* « Je n'ai pas su que j'étais écrivain, je l'ai reconnu… j'ai toujours eu la chance de partager des situations où je me retrouve dans mon élément », « mon univers » (E, B1). « Ce n'est pas une question de

plaire c'est plus une question de se reconnaître soi » (E, K1) : « j'ai l'impression d'être dans un monde idéal parce que je lutte contre mon propre déterminisme/c'est une jouissance, ça fait tellement du bien, de ne plus subir le déterminisme. » (E, I1). « Il y a le jugement et l'ego… c'est fondateur » (E, A1).

10.2.2. Cette reconnaissance n'en est pas moins remise en jeu régulièrement

Tout au long de l'expérience du créateur, cette remise en jeu de leur reconnaissance se fait en continu, à chaque création « Je suis comme les grands instrumentistes qui à chaque fois se remettent en jeu ; ils ne peuvent pas faire autrement » (D, J3).

Même si subsistent l'incertitude et le doute, pour PM Menger, sociologue du travail : « S'il n'y pas d'incertitude, il n'y a pas de création » (Séminaire public) ; « il y a toujours un moment où j'ai des doutes » (E, B1) « Jusqu'à quel point dois-je être confiant en mes capacités ou douter de moi-même ? » (Murakami, 104-105)

Les créateurs donnent d'eux-mêmes, engagent leur moi-créateur jusqu'à prendre des risques, se mettre en danger, en péril, affronter leurs peurs ou surpasser leurs angoisses : « le rapport qu'on a à soi-même, on le remet en jeu ; j'y mets encore plus de moi ; c'est encore plus périlleux » (D, J3). « J'ai envie d'écrire alors je prends ce risque. » (E, A1) *;* « à un moment il faut se mettre en danger aussi je pense, il faut aller jusqu'au bout. » (E, S1) ; « parce que je me mets en danger à travers chaque création… donc ça va jusque-là la création c'est ce qu'il faut bien comprendre. On ne joue pas en fait. On joue quelque chose de soi, mais qui est très engagé » (E, I1). « Mes œuvres m'aident à aller au-delà de mes peurs, à défier et à surpasser mes angoisses. Elles m'exhortent à me réveiller et à me construire » (Troisgros, 53).

La réception par le public de la création peut avoir un effet de réassurance *:* « Le fait de pratiquer l'improvisation m'aide à maîtriser mon trac, à domestiquer mon rapport au public ». (Beffa, 122).

Cette reconnaissance de soi par soi peut aussi être remise en jeu dans une confrontation avec soi-même, ce qui peut aboutir à une forme de perfectionnisme : « plus c'est mûr plus c'est difficile… plus on sait exactement ce que l'on veut créer, plus on est exigeant » (E, I1).

10.2.3. Elle est aussi une reconnaissance par autrui, une reconnaissance sociale

La reconnaissance par des 'autruis significatifs' s'effectue dans le partage, la confiance « si on fait de la création sans partager, pour moi ce n'est pas la peine… c'est ce que chacun y met après » (E, S1). « Des figures m'ont donné confiance en moi », « il m'a donné cette confiance… il a su me donner en me disant 'vous êtes capable de grandes choses' » (E, B1).

Une reconnaissance de l'univers professionnel, par le métier « j'ai été lauréate du prix Kodak », « j'ai eu une petite expertise » (E, S1).

Et une reconnaissance sociale recherchée pour exister : « j'écris aussi pour ça, il y a cette espèce de maladie-là, de vouloir qu'on parle de vous. Ça commence à me peser moralement de pas avoir de reconnaissance » (E, A1). « L'acteur ne dépend que du désir de l'autre et c'est

monstrueux en fait… Le plus dur dans ce métier c'est de durer… ne pas perdre la nécessité… il faut aussi être vu et exister pour créer… un artiste c'est un produit social » (E, K1).

10.2.4. Le jugement de l'autre n'a toutefois pas valeur absolue

Si le créateur s'expose au jugement d'autrui il ne s'y soumet pas ; il faut que ce jugement corresponde aux contours de soi que le créateur s'attribue et qu'il décrit en termes de sincérité. « On est toujours sensible à la réaction d'autrui, mais il faut savoir oublier, s'en affranchir pour s'affirmer, créer, inventer » (Henry, 70).

Dans certains cas, le jugement de l'autre n'est pas nécessaire, voire non fondé par rapport au moi-créateur : « chez les créateurs il existe une motivation intérieure, une force calme qu'il n'est pas du tout nécessaire de confronter à des critères extérieurs » (Murakami, 20), « La plupart (de mes amis), sans doute, ne me voyaient pas comme un véritable écrivain. Mais je n'ai pas suivi leur conseil » (Murakami, 44).

Le jugement d'autrui peut stimuler le créateur. « Le plus dur c'est d'être stimulé pour avoir le libre arbitre et pour être moteur » (E, K1). « Je suis très ouvert et très réceptif aux critiques constructives » (E, A1) ; « je n'attends pas que la commande vienne, quand j'ai une idée une envie, je propose. Et souvent ça se transforme ensuite en commande » (E, S1).

En dernière analyse, le projet s'intègre dans les contours de soi que le (les) créateur(s) s'attribuent à eux-mêmes (le moi). « Le regard des autres souvent ne suffit pas, il ne peut pas suffire. La chose la plus importante, c'est la franchise vis-à-vis de moi » (D, J3). « Personne ne m'a jamais conseillé ou même n'a souhaité que je devienne écrivain. En fait on aurait plutôt essayé de m'en dissuader. J'avais l'idée d'en être un, et c'est ce que j'ai fait » (Murakami, 60).

10.2.5. Dans le processus de création, les créateurs évoquent différents aspects du moi

Certains créateurs parlent d'*un moi qui se révèle* : « Il y a un clown qui va naître de soi. Mon avis personnel, c'est que le clown est plus fort que soi. Une fois qu'on commence à le faire sortir, on se rend compte qu'on est plutôt intégré à son clown que l'inverse (…). Ce qui m'a surpris quand j'ai commencé à être clown, c'est que tout ce que le clown allait sortir de moi, c'est tout ce que je n'avais pas envie qu'on sache sur moi » (A, P). « Ça a éveillé en moi quelque chose d'inconnu, ça a semé des graines » (E, B1).

D'autres évoquent *un moi possible* : « L'autre c'est le moi que j'aurais pu être. Parce que ce n'est pas un autre moi. » (E, I1), « rien que le fait d'enfiler son costume et de mettre son nez de clown, là, il y a un top départ à la création (…) » (A, P).

Un *moi en devenir* au-delà de l'être social ; Paula Becker-Modersohn dans *Être ici est une splendeur*[76] écrit ainsi : « Je ne suis plus Modersohn et je ne suis plus Paula Becker non plus. Je suis Moi, et espère devenir Moi de plus en plus ». Ce que d'autres expriment encore : « Ce n'est pas l'être social qui est aux commandes » (A, P).

[76] Marie Darrieuscq (2016) *Être ici est une splendeur, Vie de Paula Modersohn*, POL, 102.

Un moi entre extériorité et intériorité. Dans la création, il y a forcément production d'un objet (l'œuvre) qui est à la fois extérieur au sujet et qui entretient une relation avec le sujet ; il exprime le sujet sans s'identifier au sujet ; il n'en est qu'une face. Pour Anna Gavalda, interviewée sur France Culture, les personnages créés sont à la fois internes et externes à soi. Pour une des romancières interviewées, « quand le livre est imprimé, j'ai la sensation de lire le livre de quelqu'un d'autre » (E, B1), alors que pour une actrice « travailler avec d'autres aussi nous ouvre des sentiers dans lesquels nous-mêmes on n'avait pas soupçonné pouvoir aller…» (E, K1). *Un moi qu'on ne se connaissait pas* : « On découvre des parts de soi qu'on ne connaissait pas » (A, P).

Chez les romanciers on constate même des phénomènes de *déprise de soi, de dépossession temporaire :* « Moi je me déprends de moi, je fais de la fiction pour tenter de me déprendre de moi. Pour moi, le 'moi' est un grand ennemi, … le moi ne s'arrête pas… L'imaginaire a plus d'importance que la quête de son identité » (E, A1). « Il y a une forme de dépossession temporaire… » (E, B1) « Écrire pour moi c'est une façon de déchirer ma carte d'identité... Pour moi écrire c'est une façon de me déguiser tout le temps… Donc le personnage c'est une façon de dire non à moi, c'est une façon de dire oui à l'autre » (E, I1).

Un sentiment d'habiter l'autre ou d'*être habité par l'autre* : « J'ai le sentiment d'être habité par l'autre » (E, B1) ; « c'est un énorme travail, pour que l'autre parle à travers moi…. L'autre n'est pas moi. L'autre au contraire est différent donc m'attire, donc me magnétise, donc m'aimante et c'est cette distance … qui fait que j'ai envie de l'approcher. Parce qu'il y a tout autant un jeu de traque que d'apprivoiser une bête sauvage. On est tous la bête sauvage de l'autre en fait… il faut essayer de créer un personnage qui ait ce magnétisme, cette différence. Moi j'aime vraiment ça et puis avoir l'impression que je comprends mieux le monde parce que je suis capable d'habiter l'autre plutôt que de me refermer sur moi. Finalement de ne pas moisir avec soi-même parce qu'on moisit avec soi, au bout d'un moment… le côtoiement devient justement problématique… » (E, I1).

10.3. Entreprendre un travail continu de subjectivation de son rapport au monde

*Nous pouvons convenir d'appeler subjectivation le travail de **transformation de la signification sociale** attribuée à une entité du monde **en sens personnel** que le sujet construit pour lui-même dans son 'rapport au monde'.*

Le travail de subjectivation donne lieu à constitution de traces subjectives *mémorisées* par le sujet et qui apparaissent comme *autant de ressources* pour son action et pour la construction de son moi.

La subjectivation est donc un processus d'appropriation/personnalisation du monde. Elle constitue le monde en objet pour soi. *La biographie des créateurs fait apparaître la présence d'un travail continu de subjectivation.*

10.3.1. Un filtre subjectif

Il se met en place dans l'expérience du créateur une sorte de filtre subjectif et de constitution de matériaux subjectifs (cahiers, notes…), entrant en résonance avec la représentation plus globale de leur moi, et susceptibles d'être utilisés pour des productions ultérieures.

- *Le processus est compris sur une longue durée :*

« C'est un métier à plein temps, c'est un métier qui n'a aucune limite dans le temps (…), il y a des choses qui s'impriment et qui restent et qui attendent de trouver leur place. » (E, I1).

« La seconde cuirasse convoque l'expérience accumulée : elle forme la maturité, façonne l'assurance et consolide la personnalité, trois qualités qui sont essentielles pour examiner les particularismes de l'éphémère, puis de les distinguer de la mode » (Troisgros, 76).

- *Il est très personnel :*

« C'est moi dans le paysage sonore. Celui qu'on se crée, l'attention qu'on porte à des détails, ça dépend de l'humeur, de la disponibilité, on ne sait pas quand on est sur place. Je suis un élément qui capte. Ça ne se traduit pas par des émotions, c'est sentir que le moment qui se passe est important (…). On pose un regard subjectif sur ce qui est vécu différemment par d'autres. On revient avec des bouts qu'on utilise ou pas » (D, J3). « Moi, j'ai un carnet de clown, où j'écris les choses qui sont importantes pour moi » (A, P). « Quand tu prends des notes, tu le fais pour toi » (A, JM).

- *Il couvre tous les domaines de l'expérience :*

La subjectivation passe autant par le mental que le physique, on est dans le registre de l'auditif (silence/son…), du visuel (paysage, lecture…) et du kinesthésique (captation, immersion…) : « Il faut arpenter les lieux pour en garder physiquement, corporellement, en plus de la partie mentale, comme une photographie (…). Silence et son, comme matière première dans le moment de captation… on prend des repérages comme dans le cinéma, le son que je prends, j'ai la mémoire… » (D, J3). « Toute expérience vécue est propice à nourrir cette veine créative » (E, I1).

« Je faisais quelques rencontres (…) je m'étais vraiment immergé (…) j'allais consulter les archives (…) donc j'ai beaucoup de documentation (…) parce que je m'imprègne, ça me sert à être à l'endroit juste dans l'univers dans lequel je viens d'être plongée malgré moi et dans cette documentation-là (…) on est tout le temps ouvert à la création, on capte tout » (E, B1).

« J'ai besoin de humer, de caresser, de croquer, de découper, de pétrir la matière finale avant de savoir ce que je peux en faire » (Troisgros, 129).

- *Cette construction continue est souvent désignée en termes de travail :*

« Travail dans les archives, travail dans les ateliers », « je suis heureux quand je travaille », « de là est parti tout un travail » ; « il y a une discipline qui est sportive aussi pour nous

maintenir (…) il faut énormément de discipline et il faut travailler la résistance parce qu'on rencontre beaucoup d'obstacles » (E, I1).

Ce travail lié au processus de subjectivation se comprend aussi dans l'image du muscle : « La création, c'est un muscle. L'inspiration, c'est comme les bébés, il faut les mettre tous les matins sur le pot. C'est ce que disait Mozart. » (Troisgros, AS). « Écrire des romans est fondamentalement un travail physique » (Murakami, 101).

10.3.2. Mémorisation et conservation

Ce travail de subjectivation donne lieu à mémorisation, à conservation.

« Mes outils sont des touches, un crayon, un bloc de papier et, depuis quelques années, un carnet. C'est vers la quarantaine que j'ai commencé à prendre des *notes* sur des accords, des idées de parfum, à écrire des pensées, à recopier des citations, d'abord sur des feuilles libres que j'entassais puis que j'ordonnais alphabétiquement dans des classeurs de diverses tailles. Il y eut enfin le carnet Moleskine. J'aime son format qui autorise à le glisser dans la poche, tel un portefeuille. J'apprécie la lanière élastique qui le maintient fermé, permettant ainsi de garder des notes prises rapidement sur papier libre. » (Ellena, 132).

« Apprenti, j'organisais des concours de mémorisation » (Ellena, 106).

« Tout ce que j'ai pu entendre dans mon enfance et pendant la guerre est resté gravé dans ma mémoire, comme une vie intérieure. J'entendais 'dans ma tête' certains bruits et, ô miracle ! ces bruits étaient transformés, métamorphosés, ils avaient une valeur d'étrangeté, celle d'une sorte de découverte (…). J'écoutais beaucoup de sons dans ma tête, et cette faculté mentale, je crois la devoir à mes premières études de piano et de percussions alors que je me destinais au Conservatoire » (Henry, 33).

La marque matérielle en est par exemple le *carnet*, réunissant des éléments susceptibles d'être utilisés comme matière pour des productions ultérieures : « : tout cela se compilait dans des carnets, le compagnon du créateur c'est le carnet » (E, A1). « J'ai créé un cahier où je notais les idées […] pour garder en mémoire […] ainsi l'idée était sauvegardée » (Chamayou, 258).

Ce travail de subjectivation peut conduire à imaginer un dialogue entre l'objet et le sujet : « Parce qu'on a besoin que l'objet parle c'est-à-dire que nous on ne peut pas vivre dans un monde muet en tant que créateur. » (E, I1).

10.3.3. Ça pourra servir…

L'utilisation précise de la ressource n'est pas forcément anticipée. On est dans le domaine du possible, du potentiel, des capacités, du "*Ça* peut toujours servir" utilisé par Lévi-Strauss à propos du *bricolage.*

« Tu prends des notes pour l'anticipation que tu fais que tu pourras t'en servir dans ce que tu sais être ton expérience » (A, JM). « Il m'est arrivé de voir des choses dont je sais pertinemment qu'elles vont avoir une place, je ne sais pas encore quand ni à quel endroit, ni où (...). Il y a des choses qui vont trouver place dans un roman et que j'ai vu il y a quinze ans, ça peut être la personne qui vient de passer avec ses clefs, il peut se retrouver dans quinze ans » (E, I1).

Les ressources dans l'anticipation deviennent des moyens dans la création.

« Je notais les idées que je savais ne pas pouvoir traiter immédiatement. Pour ne pas perdre des idées, pour garder en mémoire des bonnes idées susceptibles d'être un jour réalisées » (Chamayou, 258).

10.3.4. Une culture de la subjectivation

Cette attitude de construction de sens personnel s'entretient tout au long de la biographie du créateur. Il se construit une sorte de « culture de la subjectivation ».

Cette culture de la subjectivation s'entend particulièrement bien dans les propos recueillis, quand ils font référence au corps vivant, à l'importance des éprouvés psychiques et physiques au contact avec les objets du mondes… aux phénomènes de résonance avec l'environnement, dans leurs expériences de création :

« Le corps frappait gentiment à ma porte. Et comme ça m'importunait pas mal je me suis mis à écrire… comme une sorte de béquille pour me vider la tête » (E, A1). « Ces grands espaces… c'est la même pulsion… ce sont des pays qui résonnent chez moi » (E, S1). « Je le vis en profondeur, je le pénètre… même le paysage, même les objets… » (E, B1) ; « Molière, on ne le joue pas dans la tête on le joue dans la chair dans le corps » (E, K1).

On note l'importance de la place du corps physique, de la sensorialité pour le créateur :

« Parfois je pars m'allonger sous un chêne ou au milieu de la nature. Tous les sens sont alors en éveil. Mes mains caressent l'herbe, massent la terre, perçoivent l'humidité de la rosée matinale. Mon ouïe saisit le son, irrégulier et délicat, des feuillages qui frissonnent dans le vent, du clapotis de l'eau et du gazouillis des mésanges. Puis l'odorat est en effervescence, qui capte le spectre infini des nuances. Quant à la vue, tandis que je suis couché sous l'arbre, elle s'émerveille de la majesté que composent le tronc, l'écorce, les branches, les feuilles me dominant dans leur verticalité. Quant au goût, il fantasme les saveurs que lui procurerait la dégustation de l'oxalis, de l'oseille sauvage, de l'ail des ours, de la pimprenelle ou de la fleur de pissenlit qui poussent » (Troisgros, 149).

Plus généralement aussi cette culture de la subjectivation se devine dans ce que les créateurs révèlent de leur relation au monde par le biais de la création :

« C'est que j'adore donner des noms parce que pour moi nommer c'est vivre, être dans le monde et c'est perpétuer aussi le monde. Lui donner corps, tout simplement… Pour moi c'est une façon encore une fois de saisir le monde. Et le mot est en appui, le mot est concrètement,

ce n'est pas quelque chose d'abstrait pour moi c'est vraiment en appui et c'est une saisie du monde, une préhension, qui fait que justement le monde peut trouver sens et aller dans le bon sens parce qu'il est investi et précis » (E, I1) ;

« C'est comme si d'un seul coup on avait un coup de foudre qui s'impose et on a plus que ça, ça possède tout le réel, tout le vivant tout le corps du vivant, ça fait partie de soi ça » (E, K1).

On a pu aussi déceler une forme de re-subjectivation des données. Le 'moi' se reconnaît alors dans un autre moi en cours de formation :

« Ils [les personnages] m'obligent, je suis leur obligée… si par exemple je tarde, je les vois les bras croisés, (…), il y a un moment je le sens, ça pousse, ça s'agite, ça réclame… je les sens ils réclament… Il y a des discussions possibles avec les personnages… on peut discuter avec eux, il y a une négociation possible… Moi aussi je les emmène sur un terrain qui est le mien mais tout ça c'est l'objet d'un accord tacite entre nous » (E, B1).

10.3.5 Incitation d'autrui à la subjectivation

Dans leur rapport à l'autre, élève, maître, lecteur ou public…, on constate que cette culture de la subjectivation chez les créateurs conduit aussi à une attitude d'incitation d'autrui à la subjectivation.

Par identification : « À mes élèves, d'ailleurs, je ne donnais que très peu de recommandations explicites. Simplement je travaillais avec eux et ils me voyaient fonctionner ; et je leur parlais du problème que j'aimerais bien résoudre. Je transmettais mon ardeur au travail et mes questions. » (Villani, 251).

Par filiation : « J'ai vu mon père et c'est peut-être là aussi, fort de cet exemple, que moi-même j'ai hérité de cette attitude. Et après je l'exerce. » (Troisgros, AS).

Quitte à entraîner un *jeu de conformité/non-conformité* « Mon père était parfumeur, mais à la maison nous parlions peu de son métier : c'était son territoire, c'était la règle ; aussi la constitution de ma mémoire olfactive vient pour beaucoup de l'imitation inconsciente d'une attitude paternelle qui était de sentir toue nourriture ou boisson avant de les consommer. Il n'y avait pas un fruit, un mets, une salade ou vinaigrette, un morceau de pain, un verre de vin ou même d'eau qui échappât à cet instant de vérité olfactive. Ma mère trouvait ce geste détestable et non conforme aux bonnes manières » (Ellena, 100).

En cherchant à *faire entrer autrui dans son univers*, dans ses sensations : « Pouvoir transmettre bien sûr, peut-être aussi de les faire rentrer dans mon univers, … de les faire sortir du cadre de l'école et de les faire rentrer dans ma manière de travailler … Je les choisis en fonction de sensations finales que je veux donner. Une sorte de dialogue. » (E, S1).

En voulant *faire découvrir, faire partager, faire éprouver* : « Faire partager des rencontres passionnantes » (E, A1) ; « leur faire découvrir autre chose… » (E, S1) ; « faire éprouver à mon auditoire un peu de ce que je suis » (Murakami, 128).

10.4. Construire un registre personnel de création

Nous convenons d'appeler *registre un espace d'activité doté d'une unité de sens pour un sujet*. Nous constatons une telle unité dans leur rapport à leur activité spécifique de création, et même dans leur activité de création elle-même.

Cette unité s'appuie d'une part sur la *maîtrise de cultures acquises par la formation*, d'autre part sur la *construction d'un style personnel*. Le style est une manière singulière, assignable à un sujet, de développer et de transformer sa propre activité.

10.4.1. La maîtrise de cultures préalables et de techniques acquises par la formation et/ou la fréquentation de milieux spécialisés.

La construction d'un *rapport de maîtrise à un outil,* outil de production, outil d'expression et ou outil de de communication, favorisé par une formation antérieure, un compagnonnage ou en contact avec un milieu professionnel, est une ressource.

« La première des cuirasses est constituée de la maîtrise des techniques de base, de la solidité des fondamentaux grâce auxquels le créateur est en confiance. Confiance en ses compétences et en ses aptitudes. » (Troisgros, 76).

Le cursus antérieur, en lien ou pas avec l'activité du créateur, tant dans la formation initiale ou continue que dans le monde professionnel *sert d'ancrage dans le domaine de la création et participe de la confiance en soi du créateur :* « Je m'en rends compte à chaque projet que je suis traversé par mes lectures qui sont toujours vives en moi, ces lectures, ces problèmes et ce sont toujours les mêmes qui m'accompagnent depuis que je fais de la philo, quand je reprends mes carnets de notes d'il y a vingt ans quand je faisais de la philo et que je vois ce que je suis en train d'écrire parfois c'est stupéfiant à quel point les choses peuvent se recouper. » (E, A1) ; « là mon expérience d'historienne me sert … travail dans les archives et travail dans les ateliers… dans ce travail, il y a eu tout un enchainement... J'ai décidé de me réapproprier ce que j'ai appris pendant mes études d'histoire et d'ethno (…). Grâce à une formation de l'AFDAS, je me suis formée » (E, S1).

La maîtrise d'une technique, est aussi affaire d'expérience personnelle et collective qui permet le développement de sa pratique de créateur : « Toute ma pratique est sur mon expérience personnelle.» (E, S1) ; « (…) la technique et le lexique c'est de l'appréhension, on agrippe. Et ça, ça rejoint l'escalade (…), il y a ce sens de l'accroche, de vraiment pouvoir aller vers le haut, pouvoir se hisser, parce que l'on a trouvé ses appuis. » (E, I1) ; « le stage à la fin du

compagnonnage… moi ça a été mon déclencheur… ça a déclenché tout un parcours de travail » (E, K1). « Ce qui me forme maintenant c'est que je travaille avec d'autres, j'ai une expérience de travail collectif » (E, A1).

Même si parfois on s'éloigne de ces formations, des techniques et des cadres : « L'essentiel, je ne l'ai pas appris à l'école, je l'ai appris ensuite » (Menger, S2).

Pour laisser la fibre créative s'exprimer, faire apparaître la singularité du créateur au-delà des modèles qu'ils ont appris ou qui les ont inspirés, l'important est de se faire confiance : « Si on reste enfermé dans une sorte de technique je trouve qu'on se tue soi-même » (E, K1) ; « je suis assez rétive au cadre trop strict (…) le fait de figer des choses ne me convient pas du tout, en fait j'aime bien la nébuleuse (…) j'accueille ce qui m'arrive et ça je le fais avec confiance oui mais c'est à eux [les personnages] que je fais confiance» (E, B1).

Au final, être créateur c'est en même temps maîtriser une technique (son art) et s'exprimer à travers sa création (son œuvre) pour communiquer sérieusement : « Je prends très au sérieux le fait que créer de la fiction doit nourrir vraiment l'être humain et lui apprendre des choses très solides, parce que l'on est entourés par un monde flou. Tout est flou en fait. (...). Et pour moi le roman et la création c'est un lieu où on a du sol, d'un seul coup les choses elles ont du sol, elles ont de l'ancrage, elles ont des racines (…). On approche la magie, en tout cas ce qui de loin est considéré comme de la magie et qui pour moi est plus de la technique… c'est à la fois de la technique et de la possession, il n'y a pas d'autre mot. C'est vraiment prendre la création très au sérieux » (E, I1).

10.4.2. La constitution d'un style personnel : se constituer un vocabulaire de création

Ce registre personnel d'activité s'accompagne d'un vocabulaire personnel qui se présente comme l'introduction d'un ordre à usage personnel, un vocabulaire organisateur.

« A la différence d'une langue, où nul individu ne peut changer à lui seul le sens d'un mot, le parfumeur, en proposant une nouvelle interprétation d'une odeur, peut en changer la signification » (Ellena, 125).

Il s'agit de mettre - ou de retrouver - une cohérence dans ses matériaux subjectifs, ses ressources constituées par anticipation, au moment de créer. Chaque créateur élabore un style personnel, qu'il exprime à l'appui de métaphores, pour rendre compte des moyens qu'il utilise afin d'organiser son travail de création, (un guide, un fil conducteur) :

« Le désordre n'existe pas tant que je sais retrouver la formule de cette ébauche que j'ai arrêtée il y a plusieurs mois, le crayon gris dont j'ai besoin, la boîte qui contient la gomme usée et les trombones, sans oublier les lunettes - celles pour lire et celles pour voir de loin. Le désordre est pour moi lié à la mémoire. Quand tout est classé, alors j'oublie » (Ellena, 13).

Suivant le domaine de création, le créateur ajuste son vocabulaire personnel :

- Ça peut être une question de *tempo, de rythme* :

« Le tempo n'est pas propre aux lettres, le tempo c'est de l'ordre de l'oreille (…) c'est de l'ordre du sentiment. Le tempo ce n'est pas théorique, vous le sentez, un conflit entre le tempo que vous imaginez et que vous superposez à ce que vous écrivez et puis le tempo tel que vous pouvez le vivre en relisant ce que vous écrivez, et puis là vous vous rendez compte que le tempo n'est pas le bon et que vous avez plus projeté l'idée d'un rythme qui n'y est pas vraiment bon donc on passe du temps a tâtonner entre l'idée du tempo qui doit être le bon et puis celui qu'on retrouve, mais le tempo c'est la ponctuation, c'est la phrase en trop ou le mot en trop, c'est comment ça sonne » (E, A1).

- *De l'ordre du son :*

« Or quand on pratique ce genre d'activité presque mystique – repérer un son comme une prière ou un exercice mental –, ce son en devient très neuf, très intéressant : ça peut être un accord de piano, un glissando, une cassure de harpe... Il y a mille exemples. L'important c'est de le répéter, et plus on le répète, mieux on le connaît, plus on le repère, jusqu'à devenir un objet nouveau, un instrument nouveau […]. Alors effectivement, un son, on le répète et puis, si l'un est meilleur que l'autre, on le garde. » (Henry, 32).

- *Une question de couleurs* :

« Il [le roman] est né comme tous les autres avec une couleur, j'ai une couleur et une densité… En fait la couleur, texture, densité est quelque chose que je ne m'explique pas très bien c'est comme un espèce de fil conducteur c'est une sorte de guide absolu, si le livre que je suis en train d'écrire est bleu et qu'une phrase n'est pas bleue, je le sens, donc je vais tourner autour jusqu'au moment où… c'est comme un entourage de lumière qui dans cette obscurité me permet d'avoir des indications mais c'est inconscient… Je ne peux pas expliquer, ce n'est pas analytique » (E, B1).

- *Une impression visuelle* :

« Ça marche aussi par impression visuelle, il y a une sorte d'impression visuelle, qui est tellement forte, tellement prégnante qu'elle va créer de la cohérence et bâtir un univers » (E, I1).

- *Une sensation olfactive* :

« Depuis des années, je tiens à jour un cahier de notes olfactives, résultats d'expériences solitaires et silencieuses, un abrégé d'odeurs, de deux à cinq composants que j'utilise au gré de mes besoins. J'ai ainsi réduit à la plus petite expression olfactive des odeurs de notre quotidien et de notre environnement. La nature est complexe – cinq cents molécules pour l'odeur d'une rose, plus pour le goût du chocolat, moins pour l'ail. J'ai entrepris ce jeu pour me libérer de ma représentation naturelle, organisant ainsi une forme de sémantique olfactive afin de combiner ces signifiés en odeurs complexes, en parfums. Je suis conscient que le travail sur lequel je bâtis un "propos 'olfactif" n'a pas l'assurance d'être reconnu, ni accepté. » (Ellena, 18).

- *C'est comme partir en voyage, affronter l'inconnu* :

« Amener tout le monde dans ce petit paquebot, dans un paysage, où on va voyager ensemble » (E, K1). « Écrire pour moi est une longue expédition, c'est une expédition maritime, c'est affronter l'inconnu, c'est affronter vraiment un infini qu'il va falloir apprivoiser… c'est comme d'aller sur la Lune… » (E, I1).

10.5. Entrer dans la subjectivité d'autrui

La subjectivité peut être définie comme une communication que s'adresse un sujet à lui-même sur lui-même. *Entrer dans la subjectivité d'autrui implique en quelque sorte une expérience de l'expérience d'autrui*.

Cette attitude apparaît dans de nombreux métiers d'action sur autrui qui supposent une expérience de l'agir sur soi des publics visés. Les expériences des créateurs font aussi apparaître des phénomènes d'entrée dans la subjectivité d'autrui.

10.5.1. Ces phénomènes d'entrée dans la subjectivité d'autrui prennent différentes formes

La prise en compte de la subjectivité d'autrui est importante pour le créateur, elle contribue à alimenter son inspiration et/ou son imagination, que l'autre se situe dans son l'environnement (un pair...) ou dans son imaginaire (un personnage…).

- *La rencontre et le travail avec d'autres :*

« On se crée une espèce de famille et on arrive à prendre ce qui est là et on tisse, et c'est en amont de la création… On essaye de prendre chez l'autre ce qu'on n'a pas et de donner à l'autre ce qu'il n'a pas… Du coup on pense ensemble le projet (…). On rencontre des gens qui ont une passion qui n'est pas la nôtre mais qui nourrit aussi, (…) on fait partie intégrante de la vie de la compagnie (…). Ça se construit à travers les rencontres beaucoup, soit par des rencontres qu'on stimule nous-mêmes, soit par le hasard aussi des fois c'est par le hasard dans ce métier là où il y a beaucoup d'inattendu, d'errance (…), la création se fait avec l'autre, il y a tout un travail préliminaire de rêve, de projection de désir… Cette idée va être convergée et sublimée par les personnes avec lesquelles on travaille aussi. » (E, K1).

- *Le sentiment d'être touché, voire habité par autrui :*

« Cette reconnaissance elle s'est faite dans le sentiment d'être habitée par d'autre et non plus d'être extérieure à ce que je racontais, en tout cas de ne plus passer par le personnage à l'extérieur (…) là je suis touchée, c'est quelque chose de récurrent dans mon travail je suis touchée par les gens qu'on n'entend pas » (EB1) ; « d'où un travail de terrain, d'aller sentir

l'autre. Après moi quand je parle de mon travail c'est que je dis qu'en fait je travaille le personnage par ventriloquie, c'est-à-dire qu'il faut que l'autre m'habite tellement… » (E, I1).

- *La prise en compte des multiplicités d'autres réalités :*

« Je suis toujours sur une base de réalité mais ce n'est pas toujours ma réalité à moi c'est aussi là réalité d'autres… toutes ces multiplicités pour moi ça interroge l'âme humaine, quelque part je suis tout ça. » (E, B1). « La création est une folie dirigée » (E, I1).

- *Devenir l'autre : passage de l'extériorité à l'intériorité :*

« Je dois aller rejoindre cette différence en quittant finalement, en quittant ce que je suis pour essayer d'être l'autre (…) on atteint un tel degré de migration dans l'autre qu'en fait quand j'écris tout mon but c'est d'être l'autre… Tout mon métier c'est de réduire l'écart, passer du plus lointain à l'intériorité » (E, I1).

10.5.2. La part de l'autre/des autres est liée à la relation établie entre le/les sujet-s créateur-s et le/les sujets à qui les créations sont adressées.

La création est à la fois adressée à autrui et à soi. « J'aime faire les choses pour un destinataire, le principal destinataire c'est ma femme, que je chéris (…) et des amis (…) » (D, J3) « J'ai besoin de montrer à quelqu'un ce que je fais. Créer pas que pour moi, pour ne pas s'épuiser, tourner en rond. On le fait par rapport à soi en se sécurisant par le regard des autres » (D, J10). « Dès que votre cœur s'est mis à battre, il faut trouver les gens, les amis, les partenaires, qui vont partager avec vous ce battement » (Petitgérard, AS). « L'acte de création, il est dans la rencontre avec le public, peu importe le public » (A, P).

L'adresse à autrui suppose dès lors, comme dans l'invention, la prise en compte de l'usage du produit de l'activité ou la prise en compte de la rencontre, du couplage d'activités : « (…) Il faut aussi s'associer avec des gens qui sont expérimentés dans la relation au client. On découvre alors "un monde fondamentalement humain, beaucoup moins abstrait que ce que l'on fait dans une équipe de recherche. C'est ce que j'appelle la vraie vie, faite de vrais problèmes mis au jour par de vrais clients qui ont aussi une équation économique à résoudre en peu de temps. Tout devient concret, logique, passionnant" Pascale Vicat-Blanc » (citée par Petit, Kott, 48) « Reproduire en cuisine scrupuleusement une telle liberté est complexe, car de notre côté, nous devons composer avec l'organisation et avec le plaisir des clients » (Troisgros, 67). « Le récit qui est en jeu sur le plateau c'est au moins autant le récit que je vis avec eux (…) il n'a pas une sorte de récit original qui se déviderait de façon inconsciente, mais un récit qui se déroule parce qu'on le vit (…) le récit de ce qui se déroule, c'est le récit de l'expérience de tous ceux qui ont été embarqués » (A, JP).

Le prolongement social de la création devient dès lors sa reconnaissance : « La création commence quand les gens viennent, quand c'est exposé. C'est cet instant social qui devient le moment de reconnaissance. C'est une confirmation. (…) L'objectif d'une œuvre, c'est de communiquer et donc avant qu'elle ne soit regardée, il n'y a pas création (…) Il y a une tension

entre le côté solitaire de la création et le moment où notre création est manipulée par l'autre. » (A, A1).

10.6. Faire se recouvrir le moi et le je

Si l'on définit le 'moi' comme la résultante des actions de représentation de soi, par soi, et pour soi, et le 'je' comme l'image affichée de soi-même à autrui (ou à soi-même comme un autre), l'enjeu 'biographique' d'un parcours de créateur peut apparaître comme le recouvrement de la construction du 'moi' et de l'affirmation du 'je'.

10.6.1 Le « moi » c'est la cohérence, l'unité, la continuité

Cette cohérence est exprimée en termes de sincérité, de continuité entre histoire antérieure et avenir, de va et vient entre l'histoire personnelle et la grande histoire : « La mémoire chez moi est très importante, le rapport au passé. Mais dans la mesure où il se rapporte aussi au présent, il y a toujours ce va-et-vient (…). Je suis intimement convaincue qu'on ne fait pas les choses par hasard sans être du tout dans le destin (…), j'ai toujours fait les choses par conviction et sincérité. Je vais là où je suis convaincu qu'il faut que j'aille (…), que tout prend sens (…). Je pense que tout ça prend aussi une place » (E, S1) ; « Cette boite noire c'est la vie c'est votre vie, dans cette boite noire il y a un continuum qui fait que vous avez un style (…) malgré tout, ça reste vous qui écrivez, c'est ce qui fait cette alchimie, cette homogénéité cette identité, l'identité de votre tempo, l'identité de votre flux » (E, A1).

10.6.2. Le « je » c'est aussi la singularité affirmée devant autrui

Les créateurs, s'ils se reconnaissent socialement en tant que tels, n'en expriment pas moins, chacun à leur manière, leur individualité propre, une reconnaissance de l'atypisme. Ils insistent sur leur singularité à travers une pensée individuelle, une expérience personnelle : « je suis totalement atypique dans ma pratique. Totalement quoi, totalement hors mode (…) chacun a une forme qui lui correspond, il n'y a pas une forme meilleure qu'une autre » (E, S1). « Chacun a sa manière et finalement ça nous aide à trouver la nôtre » (E, K1). « Dans l'écriture il faut chercher *la singularité,* mais *pas l'originalité (*…) ce qu'il faut chercher c'est être singulier » (E, I1).

« Si l'on y réfléchit, c'est précisément parce que les hommes sont différents les uns des autres qu'ils peuvent construire leur moi de manière autonome […]. Le fait que je sois "moi" et personne d'autres est donc l'un de mes plus grands atouts. Les blessures émotionnelles représentent le prix à payer pour être soi-même » (Murakami, 31)

10.6.3. L'un et l'autre sont en transformation constante

« J'avais continué mon compagnonnage parce que se transformer c'est prendre des parties de soi, on n'est pas une entité définie en fait, on est une entité évolutive et c'est accepter de toujours apprendre, prendre ce qu'il y a autour de soi-même et le passer à travers soi, et on est une entité indéfinie, malléable et mouvante aussi et faut accepter qu'elle soit mouvante et ne pas vouloir trop définir ses contours, et ce sont des contours qui des fois nous donnent une illusion de ce qu'on est alors que c'est pas du tout le cas. » (E, K1).

« J'ai vendu mon club, j'ai inscrit romancier à la suite de mon nom […] je me suis organisé pour vivre comme un écrivain », (Murakami, 45). « Sur ma carte de visite, je n'ai pas mis photographe, ni artiste, ni rien » (E, K1).

10.6.4. La création est une recomposition continue des « parts de soi » en lien avec l'œuvre produite

Dewey propose une voie continuiste, qui se révèle partagée par les créateurs : il s'agit de l'unité de ce que l'on est, de ce que l'on fait, et de ce que l'on produit. Activité, produit de l'activité, et sujet en activité prennent sens ensemble. « C'est comme dans les machines à sous, tu mets une pièce, et tout d'un coup, il se passe quelque chose qui nous échappe et cela arrive dans l'ordre, tu gagnes le gros lot, et tout est accompli » (A, I). « Parce que notre but, ce n'est pas de créer une œuvre, mais de vivre notre vie comme une œuvre » (Petitgérard, AS).

Pour autant le sujet n'est pas forcément dans la toute-puissance, mais plus dans la co-construction :

« Quand on a une vingtaine-trentaine d'années, et que l'on se rêve comme metteur en scène, on se rêve tout puissant, on va créer une œuvre, la réalité est toute autre ; il y a l'œuvre qui vous crée ; moi, je me suis senti fabriqué au fur et à mesure, je n'ai pas été un jouet ; j'ai été un auteur, mais pas l'auteur tout puissant que j'imaginais. » (J-C Carrière, S6).

« Moi j'avais un gros déficit de confiance en moi, et j'ai un clown, ah mon dieu, qui écrase tout tellement elle est sûre d'elle » (A, P : *l'auteur du verbatim est ce clown*).

Comme pour Dewey il s'agit aussi de se faire exister en faisant exister les choses autrement.

« Ma définition de l'artiste, c'est quelqu'un qui se réveille le matin et qui fait des choses qu'on ne lui a jamais demandé » (D, J3).

A travers l'objet créé, le créateur se recompose, dans un mouvement de *va et vient entre extériorité et intériorité* :

« Rien ne m'est retiré à l'impression du livre, ces personnages continuent de vivre en moi. Ils ne vieillissent pas dans mon esprit ils sont immortels et ça devient des compagnons invisibles (…) ça permet d'accéder à des parts de soi qui sont aussi universelles et qui concernent l'être humain en général et c'est là que les choses se conjuguent et se mêlent » (E, B1).

On comprend que l'objet créé et le sujet créateur se recouvrent et s'enrichissent mutuellement, comme si on assistait à un échange entre des parts de soi et des parts de l'œuvre :

« Quand on termine un roman parfois un an après on se rend compte que ça répond à des questions qu'on se posait sur soi. Mais en l'écrivant on ne s'en rend absolument pas compte… Chaque moment est un bout du puzzle et qui me permet à chaque fois de mieux comprendre qui je suis tout simplement » (E, I1).

10.6.5. A ce titre la création est utilisée comme outil d'action sur soi

- *La création comme outil de développement, d'épanouissement de soi* :

« Je trouve que je me développe mieux, que je m'épanouis mieux dans les choses, et là où il y a de la création. » (D, F7).

- *La création comme moyen d'extériorisation, de libération pour soi* :

« Quand on est dans la création on est tout le temps en train de puiser en soi, en permanence on puise, on puise. Je dirais il y a quelque chose de très cathartique dans l'image. » (E, S1, photographe).

- *La création comme outil d'introspection, de réflexivité* :

« La possibilité qui existe d'interroger l'autre, de s'interroger soi-même et d'interroger l'humanité, trouver quelque chose de soi qu'on ne savait pas qu'on cherchait … Mais je pense qu'il y a beaucoup de recherche en soi, ce qui est fondamental. » (E, B1).

- *La création comme outil de projection de soi* :

« Mais ces projections ça créer un naturel de s'identifier à l'autre, un modèle positif évidemment, un modèle stimulant et un modèle qui incarne des valeurs finalement à incorporer, incarner, adopter (…) Quels territoires de soi sont atteints par cette projection ?[personnages de roman]. C'est-à-dire qu'est ce qui bouge en soi à travers la projection ?» (E, I1).

- *La création comme moteur et guide pour soi* :

« S'adapter mais sans se perdre soi, réussir à être soi (…) Il faut être moteur de soi aussi (…) Que la vie de l'artiste c'est un chemin c'est une errance… L'errance avec soi-même. » (E, K1).

- *La création comme outil de construction identitaire*, l'identité étant une communication sur soi adressée à autrui :

« Ça concourt à construire l'identité… quelle place j'ai dans l'univers ? Alors c'est peut-être quelle place je me donne ? Mais c'est aussi à quelle place je me trouve ? (…) c'est aussi une façon de faire la paix avec soi » (E, I1).

10.6.6. De ce fait elle peut aussi être un outil d'action sur autrui

Dans les métiers du soin, à des fins thérapeutiques, pour Tosquelles, la valeur humaine de la folie, et selon laquelle la folie n'est pas passivité, mais une création, la création est un chemin vers l'unification. « C'est pourquoi ce n'est pas tant l'œuvre elle-même, plus ou moins esthétique ou réussie, qui compte, c'est le cheminement vers un rassemblement d'éléments hétéroclites, un rassemblement impossible à effectuer par le sujet schizophrène », Viader[77].

Jean Oury a développé ces aspects dans son séminaire : 'Création et schizophrénie' en particulier en insistant sur l'importance d'un point de rassemblement possible. « Dans tous les cas, c'étaient des tentatives de construire, ou plutôt de bâtir des choses qui ne représentent rien d'autre qu'elles-mêmes, quitte à les bâtir à la six-quatre-deux. Dans le même sens, Oury cite souvent les trois noms proposés par Heidegger : habiter, bâtir, penser. Ces tentatives de rassemblement des débris de leur existence ont été illustrés par Samuel Beckett dans ses romans Molloy, Malone meurt »[78]

"Un malade hospitalisé dans le service m'a dit : « Il faut que je délire. Pas beaucoup, mais cela m'est nécessaire »[79]

C'est aussi bien sûr un outil du couplage 'action sur soi/action sur autrui' dans le domaine de l'éducation, de la formation et du développement personnel/professionnel, objet du point suivant, dans lequel on retrouve, bien naturellement, des résultats de recherche abordés dans les chapitres précédents, relatifs aux expériences de création et aux expériences de créateurs– puisqu'il s'agit justement d'expériences d'accompagnement ou de formation à la création…

[77] Viader A. (2017) Création et désespoir, *Vie Sociale et traitements, VST* Créations n°136, 14-20. P. 17
[78] Ibid, 17
[79] Ibid, 17

11. EXPÉRIENCES D'ACCOMPAGNEMENT À LA CRÉATION

Formation d'Issoudun

Les dispositifs d'accompagnement à la création prennent tantôt la forme de formations, d'incitations, d'actions de professionnalisation en cours d'activité. Dans tous les cas il s'agit de déclaratifs.

Modalités de choix des acteurs observés :

Les chercheurs ont pris contact avec neuf dispositifs (cf. page 35 et annexes 5 à 13) afin de comprendre les modalités de fonctionnement d'une structure appréhendée comme ayant une fonction d'incitation ou d'accompagnement à la création. Ces acteurs ont été le plus souvent proposés par la direction de la structure. Il en ressort autant de profils que de désignations divers-e-s. Par exemple, il peut être appelé : manager et artiste ; responsable de programme de recherche ; professeurs, etc.

Sur un plan pratique, nous proposons de les nommer « acteurs-encadrants » au regard de leur position institutionnelle. De même, nous nommerons « apprenants » les destinataires de ces dispositifs, adultes en formation, qui peuvent être appelés : stagiaires, élèves, étudiants, etc.

Chaque interview réalisée s'est ainsi apparentée à une *rencontre vécue le plus souvent sur un mode informel,* de déambulation et de cheminement en fonction de ce qui se vivait à ce moment-là : présentation d'autres acteurs, discussion au pied levé avec des stagiaires ou des élèves, déplacements dans des salles d'activités, de bureaux, etc.

L'acteur « encadrant » - un regard singulier :

Les matériaux recueillis correspondent aux verbalisations tenues par un acteur-encadrant, concepteur et/ou animateur, rémunéré par le dispositif et investissant un rôle d'accompagnement auprès d'autres acteurs se trouvant en situation d'apprentissage. Il n'est

donc pas recherché une quelconque exhaustivité des conceptions de l'ensemble des acteurs du dispositif d'accompagnement à la création.

Dans une démarche compréhensive, nous avons choisi de retenir les *regards singuliers d'acteurs croisés ensuite avec d'autres regards singuliers* de façon à faire apparaître un certain nombre d'éléments transversaux.

Éléments transversaux repérés :

Ces neuf dispositifs situés dans des champs de pratiques différents : musiques actuelles, théâtre, spectacle, création industrielle, jeux vidéo, design textile, Fablab d'innovation pluridisciplinaire.

Nous faisons l'hypothèse qu'accompagner ou inciter à la création constitue un objet à multiples facettes que nous présentons plus bas.

Quel que soit le type ou la nature du dispositif, des caractéristiques principales et transversales sont retrouvées et mises en objet.

- Toute structure officielle émerge d'un contexte socio-historique qui oriente singulièrement son fonctionnement. Néanmoins, toutes les structures affichent des objectifs et des moyens pour les atteindre. Quel en est le prescrit officiel et comment celui est-il verbalisé par l'acteur-encadrant ? (annexe 3)

- Nous sommes amenés à nous interroger sur les régularités identifiées quel que soit le dispositif. L'acteur encadrant, évoquant l'accompagnement à la création des apprenants, y associe très fréquemment son propre rapport à la création en termes de conception et de valeurs. Quelles en sont les significations ?

- Différents matériels mis à disposition par le dispositif sont certes prévus pour soutenir le processus de création mais il convient de distinguer leur mise à disposition et leur usage : comment les matériels offerts par le dispositif, investis et mobilisés par les acteurs, font advenir des interactions « créatrices » ?

- Enfin, tout dispositif s'inscrit dans une intention de transformation sociale qui n'est pas sans effet sur l'activité même dans le dispositif, par exemple au regard de l'objectif annoncé d'appel à la subjectivité créatrice, vécu comme une injonction. Des tensions peuvent ainsi être repérées dans les verbalisations de l'acteur interviewé entre performation attendue et processus d'accompagnement à la création. En quoi certaines de ces tensions sont aussi identifiées comme génératrices du processus de création ?

11.1. Créer un lien entre expérience personnelle de création et expérience d'accompagnement à la création

La comédie Saint-Etienne

Les acteurs-encadrants établissent un lien entre leur expérience personnelle d'exercice effectif d'un métier dans un milieu de création, et leur activité de conception/organisation et/ou leur participation à un dispositif d'accompagnement ou d'incitation à la création

11.1.1. L'expérience comme base nécessaire

La conception que se font les encadrants de la réalité de leur travail doit finaliser à leurs yeux l'apprentissage.

« À mon arrivée je me suis dit "bon en fait si on veut tout reprendre il faut que l'on réponde à la question *"à quoi veut-on les former"* ? du coup il faut répondre à une autre question c'est "*qu'est-ce que font les gens*"(…) Moi j'ai passé 30 ans dans ce milieu-là avant et j'ai bossé dans des institutions dans des grosses boites dans des petites devenues énormes dans des associations et tout ça et puis je connais beaucoup de gens donc on sait quand même un petit peu où on est, il y a ça en fait, on a pas forcément besoin de repartir de zéro quand on a déjà des points de vue et donc moi je revendique d'en avoir déjà un point de vue c'est le mien (…) je ne suis pas une figure du milieu, mais je connais tout le monde (...) Donc on est parti de là. » (D, I1).

Et donc organiser les dispositifs :

« On a ce que nous on appelle les *modules professionnels* donc c'est "organiser un concert" ; "produire et vendre un spectacle en tournée"; "produire et vendre un support de musique enregistrée" ; "éditer et administrer les droits d'œuvre musicale", enfin voilà ce genre-là. » (D, I1).

« Je suis compositeur moi-même. Tout ce que je fais *ça s'appuie sur ma vie d'artiste*. C'est grâce à cela que je suis dans la réalité du métier et que je peux mettre en face les bons dispositifs. » (D, A4).

Mieux, c'est le vécu de leur expérience que les encadrants pensent transmettre :

« C'est important, c'est pour ça que l'accompagnement reste à côté, moi je ne dis jamais que je suis là avec le savoir et je te transmets quelque chose, le seul truc que je peux te transmettre c'est mon expérience et ce que j'ai vécu. Mais ce n'est pas moi qui ai raison, jamais (…) Que ce soit dans le sujet photographique ou dans ce que je fais ici je suis obligé d'aimer la personne, j'ai beaucoup d'empathie et je vais dans ce truc-là, mais il faut que je sois dans un truc charnel, enfin charnel non, physique. Quelqu'un m'avait fait un très beau compliment sur ma façon de photographier, il m'a dit qu'il adore mon engagement dans la photo, physique. La manière dont je tiens l'appareil photo la manière dont je fais les photos et en fait je suis vachement comme ça. Et dans l'accompagnement c'est pareil je suis très dans le physique… » (D, B4).

11.1.2. Pour les concepteurs interviewés, la construction d'un dispositif est à la fois " réactivation d'une mémoire et réorganisation" autour d'un projet.

« Oui, une espèce de cohérence, une espèce de déploiement en fait d'une même chose d'une certaine manière (…). Nous on considère qu'on veut former des gens qui se projettent dans une activité professionnelle, pas des gens qui ont toujours eu envie de bosser dans la musique (…). Le dispositif, c'est en même temps la *réactivation d'une mémoire et une réorganisation*. » (D, I1)

Ce qui amène parfois à construire le dispositif en homologie avec les propositions faites aux apprenants de rassemblement d'expériences et d'affirmation de singularité :

« Ça a été co-construit, on a tous apporté notre pierre à l'édifice, mais effectivement, on a construit, on a créé, on a assemblé aussi des enseignements de divers horizons pour arriver à cette proposition que l'on fait là de créer une formation qui vise à avoir conscience que l'on sait créer, que l'on peut créer, que l'on ait un potentiel en tout cas, une capacité. » (D, F3).

Le directeur-créateur du dispositif OpenFactory qui, à l'origine, a créé un lieu pour la conception et la fabrication d'objets, a conçu graduellement, selon son expression, un "espace-temps différent" avec pour objectif affiché l'expérience de création collective mettant ainsi en réseau l'enseignement, la recherche et le milieu socio-économique avec des impacts en termes de créativité sur la formation, la culture scientifique et l'entrepreneuriat.

11.1.3. Il convient notamment de permettre aux apprenants de voir et de ressentir le métier

Ce que les encadrants appellent pédagogie est la vision par l'apprenant de ce qu'est le cœur de métier et de ce qu'il faut y faire.

Dans le jeu vidéo par exemple :

« Tu fabriques quelque chose d'interactif dans lequel la personne qui joue se sent responsable de ce qui se passe. Ça c'est le cœur (du métier) ! C'est cette relation de responsabilité, tu peux l'obtenir par des techniques qui sont issues de la narrativité (…) c'est ce qui caractérise le jeu,

contrairement à une œuvre d'art, même interactive (…) Ça veut dire qu'il y a toute une pédagogie qui comporte une prise de conscience de tout ce que tu peux faire de grave/pas grave, c'est une réflexion sur les formes de manipulation. » (D, J1).

Mais aussi dans la régie de spectacle :

« Ce que j'essaie de faire et ce que font les régisseurs c'est ça, en fait, il faut jouer avec le réel, c'est impossible d'aller contre (…) À un moment il ne faut pas jouer au plus fin, la question c'est "bon comment on fait à partir de là ?" et je pense que dans les métiers de la régie c'est exactement ça qui se joue tout le temps. On joue avec le réel on ne se bat pas contre lui. On a que des gens qui ont compris que ce n'est juste pas possible quoi. » (D, I1).

Et encore dans le théâtre :

« Prendre une promotion dès le début, dès l'audition, chaque promotion a un esprit qui correspond au parrain/marraine, c'est très joli, ça correspond pas à la notion de maître. C'est que des gens qui travaillent à côté, ce n'est pas des professeurs de théâtre, c'est très important de ne jamais perdre le concret de ce qu'on fait. Au contraire, c'est ça qu'on transmet, en tout cas moi c'est comme ça que je vois la transmission (…) c'est toujours lié au travail que je suis en train de faire, c'est très riche, quand on transmet à quelqu'un ; pour moi c'est aussi une école. » (D, C1).

11.1.4 En particulier les émotions du métier

Les émotions liées à l'exercice du métier jouent un rôle cardinal. Le dispositif vise à leur activation.

Ainsi l'émotion collective accompagnant l'organisation d'un nouveau spectacle est réactivée et injectée dans la mise en place d'un dispositif pouvant susciter un transfert d'attitude chez les apprenants.

« Dans la régie on s'amuse. Vous voyez d'ailleurs tous les gens ont le sourire. Je me souviens de tas de concert à Bercy au Zénith c'est… trente semi-remorques qui arrivent, il y a du monde qui bosse, on peut être deux cents, tout le monde a le sourire quand c'est bien organisé, tout le monde s'amuse pourtant c'est physique, c'est du kilomètre à pied pour tout le monde, c'est une pression de malade parce qu'à telle heure il faut que ça ouvre (…) et il faut que ça marche. » (D, I1).

Elles constituent la « part sensible » du métier - le partage de ces émotions :

« Dans cette expérience de parrain, qu'on puisse traverser ensemble des façons de faire du théâtre, des matières qui soient chaque fois différentes, il fallait lancer les choses individuellement et collectivement, tenir la pièce et la création. Voilà, je suis très sensible à la place de l'acteur dans les spectacles, qui ont des désirs, envie de faire des choses. Le plaisir est extrêmement important ce qui n'est pas antinomique avec la profondeur, et la confiance.

Ce sont les choses qu'il faut acquérir c'est ça qu'il faut développer chez un artiste, on les développe en faisant, c'est en faisant qu'on comprend tout ça. » (D, C1).

11.1.5. Certains acteurs-encadrants considèrent leur expérience de création comme un outil de repérage dans le suivi de l'apprenant.

Pour soutenir des choix :

« La question du choix. En création on est toujours confronté à ça, chaque moment, d'avoir à faire des choix, conceptuels pratiques (...) Alors comment c'est réinvesti ici ? Personnellement ce qui perdure au fur et à mesure que j'avance chaque année dans cette école par rapport à mon travail et mon expérience de création, ça reste (…) ce rapport avec le processus créatif, la représentation du processus de création, le rapport qu'il y a, on va dire même aux mécanismes de la pensée (…) qui, pour le coup, continue à me servir tout le temps. » (D, E3).

Pour situer l'apprenant dans son parcours :

« Sur le plan pédagogique effectivement on est confronté, tout le temps, en fait, à suivre des élèves, à suivre leurs processus, donc ça permet de modéliser leurs façons d'avancer et du coup de leur dire plus facilement "tu vois, tu étais là, tu vois bien qu'il faudrait que tu ouvres sur d'autres expérimentations, que tu ouvres sur d'autres choses parce que tu as tendance à aller toujours dans le même chemin", donc une sorte de (…) culture propre en fait créative. » (D, E3).

11.1.6. Quand l'expérience n'est pas directe, elle constitue un critère de choix des collaborateurs accompagnants

« On s'est d'abord fait confiance à nous, donc mon équipe, moi, et les formateurs-professionnels les plus impliqués dans l'histoire, pour définir ce qui constituait en fait les métiers (…) C'était par exemple "qu'est-ce qui fait le métier d'un producteur de spectacle ?". Et bien il y a… il faut savoir organiser un spectacle, savoir créer un spectacle et ensuite il faut savoir le vendre. » (D, I1).

11.1.7. Au total, se reconnaître comme créateur structure l'activité d'acteur-encadrant

De façon significative, les encadrants se reconnaissent eux-mêmes comme créateurs, et par là revendiquent une compétence d'accompagnement d'autres créateurs.

Ils sont <u>et</u> créateur <u>et</u> accompagnateur :

« Chanteur, musicien, j'ai vraiment deux passions, envie de créer de la musique et de transmettre et d'enseigner » (D, A5). « Si on n'est pas créateur et enseignant, on va avoir du mal à savoir ce qu'il faut développer, il faut être confronté au problème. » (D, A4).

C'est vrai dans la durée :

« Je fais aussi beaucoup d'accompagnement sur scène, scéniques. Pour moi la scène c'est un peu pareil, il y a des choses qu'il faut apprendre c'est vrai, mais quand on crée un spectacle, une interprétation, une couleur, là il n'y a pas de vérité, je peux juste dire… si j'avais arrêté la scène, je ne pourrais pas le faire dans l'école, on est beaucoup sur accompagner le projet, aller chercher le projet des élèves, c'est quelque chose qui est difficile dans une école. » (D, A5).

Et cette expérience est aussi repérée comme une ressource par les apprenants :

« Tout prof mélange l'information et ce qu'il est – ils savent bien qui je suis et ils savent pourquoi ils s'adressent à moi. » (D, J3).

11.2. Agir sur la génération d'actions singulières

Le Cnam-Enjmin Angoulême

Davantage que de produire des actions singulières, l'intention des dispositifs est d'agir sur la génération d'actions singulières.

11.2.1. Les apprenants viennent avec un début de projet individuel

Les dispositifs reposent le plus souvent sur l'admission *d'apprenants ayant déjà acquis* un savoir-faire technique et/ou nourri un début de projet personnel exprimé en termes d'envie, de désir, d'idées : « Ils parlent de projet comme tout le monde, projet on ne sait jamais trop de quoi on parle quand on parle de projet, c'est un mot bien pratique ; au début ça m'énervait ; mais en fait, c'est un mot bien pratique. C'est bien qu'on ait des mots qui désignent des choses très floues quoi sinon on ne pourrait pas parler. » (D, I1).

Ce prérequis d'ordre technique *est évalué* pour entrer dans les dispositifs de formation :

« Il faut trouver des gens qui ont au moins une curiosité de savoir comment c'est fait (…) mais il faut aussi une culture de base et c'est vrai pour les métiers les plus techniques comme les programmeurs, les ergonomes qui viennent de la psycho et socio. Il faut que les gens aient un background et une culture générale à la fois artistique, scientifique et technique. C'est

important (…) Je ne forme pas des techniciens mais des gens supposés créateurs. Que j'y arrive ou pas, c'est une autre histoire. On a gardé le modèle "entrée par une spécialité" (…) mon rôle ce n'est pas de leurs apprendre les techniques du machin, c'est de leur donner envie, j'y arrive plus ou moins. L'École forme à une *attitude.* » (D, J1).

L'envie individuelle est un autre prérequis, comme l'est la capacité à faire groupe, quelle que soit l'inscription temporelle du dispositif :

« Donc travailler sur quelque chose qui les implique eux : qu'est-ce qu'ils ont envie de défendre ? Comment ? » (D, C1)**.**

« Et là, ici, ce qu'il y a d'intéressant c'est qu'ils viennent d'horizons très différents, de parcours différents et donc il y a un challenge de groupe (…) Alors des groupes qui ont des parcours sociaux très différents, ils viennent de l'archi, graphie, du stylisme, design, de l'art… Certains sont fraichement sortis de l'école avec un an d'expérience professionnelle et d'autres ont dix ans d'expérience professionnelle (…) Ce qu'il y a d'intéressant, je trouve, c'est d'essayer après à l'arrivée de trouver un socle commun finalement. On a mis beaucoup de temps à expérimenter des modèles pédagogiques en fait pour réussir à trouver ça, mais en fait cette chose-là elle est venue avec le temps. » (D, E3).

11.2.2. Le projet individuel est transformé dans le travail collectif

Le projet individuel, bien que pris en compte, est plus ou moins mis à distance pour permettre aux apprenants de s'expérimenter dans un nouveau projet, le plus souvent avec le soutien du collectif des apprenants :

« J'ai vite compris que pour être libre, et pour les sortir de leurs attitudes ou de leurs réflexes, il faut les sortir de leur projet. C'est-à-dire créer ici, avec leur propre projet, ce n'est pas possible. Quand tu travailles en groupe leur morceau (de musique) "Allez ! On va essayer quelque chose d'original !", ce n'est pas possible. Parce que la nouveauté fait peur et on n'y arrive pas. Donc en fait ce qu'on fait, on les sort de leur projet et on fait des créations à plusieurs (…) La formation ça doit être un milieu protégé et donc je refuse toutes les sollicitations à les mettre sur un projet réel. Ils me disent toujours "mais ce n'est pas réel le projet", oui, mais le projet sur lequel tu bosses et que tu n'as pas réalisé il n'est pas réel non plus tant que tu ne l'as pas réalisé. (…) En gros je pense que maintenant on est à peu près à 30 % des cours dont des cours-exercices et étude de cas et à 70 % on travaille sur des projets simulés en sous-groupe. » (D, B4).

C'est le passage de l'individuel au collectif et du collectif à l'individuel dans le travail d'accompagnement qui permet cette transformation. L'acteur-encadrant gère, régule, aménage les tensions de ce maillage des projets menés en collectif et portés par les individus :

« L'accompagnateur considère qu'il est temps de passer à un niveau individuel et de démarrer dans le projet. Alors après, ils démarrent dans leurs projets et l'accompagnateur peut rassembler tout le monde (…) chacun vient présenter : "tiens, toi tu es un peu sur les mêmes trucs que lui". Là il rechigne : "c'était mon projet pourquoi tu veux qu'on le fasse ensemble

maintenant ?". Il ne faut pas non plus créer des situations où les gens ne s'entendent pas. Donc voilà, c'est un jeu aussi entre collectif et individuel qui nous permet au niveau de l'accompagnement de déverrouiller certains trucs (…). Ils sont coincés s'ils sont seuls et des fois non ; dans le collectif s'il y en a un qui est perdu (…) on va dire : "Isole-toi un peu et vas-y, travaille (…), il faut que tu montes en puissance. Donc là tu vas bosser seul". Ça râle un peu en général et puis le coup d'après il présente tout seul, etc… Le groupe s'adapte. C'est un peu comme ça que ça se déroule. » (D, E3).

L'accompagnant conserve cette dimension personnelle du projet de l'apprenant, notamment par la possibilité de travailler ce projet en parallèle de ce qui est proposé en collectif :

« On dit : "tu n'es pas venu ici pour faire ce que tu fais ailleurs, tu es venu ici pour faire ce qu'on fait ici. Donc tes projets, très bien, continue". On peut leur libérer une journée, de temps en temps, parce qu'ils ont… ils doivent signer un contrat avec une maison de disque, ils ont une rencontre avec le maire ou je ne sais pas quoi (…) En formation il y a un groupe et donc si la dynamique de groupe doit fonctionner cela suppose que les gens y soient, et pas que les gens soient une accumulation d'individus qui se préoccupent de leurs propres trucs. » (D, I1).

11.2.3. L'intention est formalisée en termes d'expression d'un 'faire par soi'

L'accompagnant explore leurs envies de faire et leurs envies d'être :

« Ça doit venir vraiment d'eux. J'essaie de leur donner une chance de créer leur musique à eux, et pas d'imiter ce qui se passe autour d'eux (…) J'ai du métier, l'expérience, j'essaie de comprendre ce qu'ils viennent chercher, leurs aspirations, l'entretien que j'ai quand je les évalue, il n'est pas sur leur capacité technique, mais sur ce qu'ils ont envie de faire. Est-ce qu'ils ont assez de désir pour être, pour ne pas lâcher l'affaire ? » (D, A2).

« Mon travail ça va être beaucoup plus de les aider finalement à comprendre qui ils sont, ce qu'ils veulent faire, et comment ils veulent le faire. Puisque c'est la base. (…) Moi mon travail ici, ce n'est justement pas de juger "c'est n'importe quoi ton idée" c'est au contraire de l'accompagner dans ça et de lui dire "on va faire un travail ensemble" (…) Donc c'est juste une histoire d'attitude et on peut y arriver. » (D, B4).

Il s'agit d'acquérir une posture qui permette à la fois de découvrir une culture, d'apprendre des techniques, et de se constituer une matière à travailler pour s'exprimer :

« La force de l'école, c'est l'individualisation des parcours. Chacun a son emploi du temps, qui n'est pas forcément celui du voisin. Chacun est au bon niveau qu'il lui faut, ils n'ont pas les mêmes besoins. C'est comme cela qu'on prend en compte le projet personnalisé » (D, A4).

Dans la formation on a une ouverture intense et condensée qui permet d'appréhender les finalités d'une pratique artistique et ça permet d'ouvrir toute une palette d'expressivité dont on n'avait pas forcément conscience. » (D, C13).

« Deux voies qui ont convergé, que l'on a prises de manière très séparée au départ : c'est la voie de la créativité, des méthodologies de l'innovation, et la voie du faire par soi-même,

fabriquer des objets. On a vu assez vite que la voie toute seule du "DIY", faire par soi-même, était intéressante, mais dans une étape de sensibilisation, d'apprentissage, mais qui était très courte, finalement. Donc en gros, c'est comment devenir un "Maker" d'un côté, découvrir des potentiels en termes de machine, de technique, etc., et l'envie de faire soi-même. Et de l'autre côté, c'est une démarche. » (D, F2).

Cette intention est comprise par les apprenants :

« L'école est beaucoup organisée sur l'inspiré. On nous laisse avoir notre propre style on n'a pas à avoir un format. » (D, A11).

« C'est une connaissance de soi autant que des compétences. Les grands comédiens ont quelque chose d'unique mais qu'ils font très bien. La formation te permet de te découvrir toi dans une autre discipline, de découvrir des aspects de sa personnalité qu'on ne connaissait pas. » (D, C13).

11.2.4 Les apprenants sont ainsi invités à adopter une posture de singularisation

La création est une posture de singularisation :

« L'improvisation c'est une partie, c'est la création en temps réel, il y a des improvisations extrêmement codifiées, d'autres comme dans le free-jazz, il y a beaucoup plus de liberté. Création et créativité ce n'est pas pareil. On peut faire des créations peu créatives, c'est-à-dire dans des canevas, des clichés, tout en faisant des œuvres originales mais qui ne sont pas… qui ne se démarquent pas par une posture de singularité. » (D, A4).

« C'est dix là, je les ai considérés tout de suite comme des acteurs, bien sûr avec leurs différences. Je leurs ai fait rencontrer les gens avec qui j'ai l'habitude de travailler parce qu'on se ressemble pas forcément, même si on a le même goût des choses, ça ne donne pas le même spectacle. Et ensuite sur la dramaturgie des trois spectacles, je me suis dit "ce qui serait beau quand ils arrivent, c'est qu'il y ait un travail monologique", d'abord chacun travaillait sur chacun et ensuite travaillait sur le groupe. Un groupe pour moi n'est constitué que de fortes individualités. » (D, C1).

Singularisation accompagnée pour éviter la reproduction de clichés :

« Je suis très doux au début parce que j'essaye de comprendre qui ils sont, je détesterais me tromper et forcer sur un axe (…) J'ai vu ici une accompagnatrice de scène forcer un peu une artiste ici, une fille qui fait du RNB à fond dans les clichés sur la sexualité (…) Ce n'est pas parce que c'est une fille qui fait du RNB qu'elle doit (…) avoir une attitude porno. Et surtout, parce qu'à la rigueur, on peut aller dans le cliché si on veut, mais surtout tu fais en sorte de voir si la personne est d'accord avec ça, ou si elle a conscience de ce truc-là. Et là, la personne n'était pas du tout dans un corps comme ça sexué et compagnie, il y a eu blocage et elle a forcé le truc. C'est là que je dis "non holà, ce n'est plus notre métier là". Donc moi je prends beaucoup de temps à analyser la chose avec la personne, savoir vraiment où elle est, et quand on est d'accord sur l'axe, parce que je le devine ou je le vois, je le fais valider par l'artiste et si je sais que c'est la bonne façon, là on y va, on appuie. » (D, B4).

11.2.5. L'accompagnement est conçu pour soutenir des questionnements plutôt que pour apporter des solutions

Ce qui suppose interactivité et réflexion :

« Dans mes cours on touche pas beaucoup les ordinateurs. On parle, on discute, ils doivent m'expliquer leurs problèmes sans me montrer, on travaille vraiment sur l'abstraction, la capacité à réfléchir sans toucher une souris, regarder un écran, alors ils me détestent à cause de cela, mais ils comprennent que quand ils sont devant un écran, je ne peux pas communiquer avec eux, ça sert à rien, ils peuvent le faire à la maison, la capacité à raisonner et après, avec certains ça marche pas, mais ils savent déjà créer, donc je les embête pas. » (D, A2).

« Le questionnement c'est le point central de ma réflexion d'artiste. Un prof doit pouvoir apporter des réponses quant à l'objet, ou la situation, à laquelle est confronté l'élève. La place de l'artiste c'est de soulever des questions pour permettre aux spectateurs qui regardent l'objet de s'interroger eux-mêmes, par rapport à leur propre vécu, leur propre histoire, de se mettre eux-mêmes en perspective, en distance. » (D, C13).

On retrouve ici le 'lâcher prise' que nous avons repéré dans l'analyse des moments de création :

« Quand la personne baisse la garde, on peut avancer, y a du lâcher prise, je la dirige vers l'innovation qu'elle veut avoir et pas la mienne (…) Le côté création, c'est la réflexion de fond, le lien entre le produit, le travail et l'économie, en fait c'est la compréhension, le pourquoi et pas seulement le comment. » (D, I1).

11.2.6. Le dispositif permet ainsi de faire advenir de nouvelles façons de voir

Sortir de l'attendu :

« À l'école mon rôle est d'essayer de sortir leur côté attendu, sortir des chemins battus du Design sonore. Être réceptifs, mettre des mots pour travailler en équipes, pour communiquer et être curieux, aller vers les recherches contemporaines (Inuit-Afrique) pour que ça travaille derrière. » (D, J3).

« L'artiste ne cherche pas la reproduction, à la différence de l'artisan, mais la véracité du temps réel. Le prof lui cherche à faire sortir les apprenants de leur confort et de leur système de représentation. » (D, C13).

Ne pas craindre les perturbations ou de se tromper :

« Ce que j'essaye de leur expliquer, c'est que toutes ces espèces de perturbations psychologiques qu'ils connaissent, moi je les vois comme des espèces de symptômes que la formation produit des effets. J'essaie de leur donner ce type de billes-là et puis ça on en parle ensemble. (…) Il faut surtout se tromper – le sachant se trompe dans la majorité des contextes

–, il faut répondre à la question du "comment ?" et l'encourager à se tromper pour re-questionner. On apprend plus vite en se trompant, et avec les autres c'est mieux ! » (D, I1).

« Accepter d'être chamboulé, d'être dans une phase où l'on ne sait pas trop, on voit, on explore et puis après, que les choses se décantent de façon naturelle en fonction des rencontres. » (D, F7).

La recherche de nouvelles façons de voir est une esthétique de la construction du 'moi' et de l'affirmation du 'je' :

« En tant qu'enseignant, c'est important d'être vivant, d'être tout le temps en train de réfléchir à son projet, réfléchir, trouver une esthétique, une influence qu'on veut digérer, comprendre un artiste qu'on a adoré, comprendre ce qu'on peut prendre chez lui, être dans ce mouvement-là qui me permet d'avoir un rapport à mes élèves qui sont eux-aussi dans cette jeunesse de vouloir écrire. Tout à coup je me retrouve à égalité avec eux, moi aussi j'ai mes doutes, j'ai mes questions. » (D, A5).

« Mon rôle ici c'est de gommer la distance qu'il y a entre ce que pense être l'artiste et ce qu'il fait. » (D, B4).

11.2.7 Les qualifications par les encadrants de ce travail de singularisation sont diverses : accompagnement, compagnonnage, co-construction

Ils disent parfois, et paradoxalement, *'enseigner' l'autonomie* :

« Alors on enseigne l'autonomie, les concepts aussi, il faut bien comprendre comment la machine marche, mais j'essaie de donner le moins de règles possibles. Le créateur doit trouver ses règles. Dans cette musique toutes les bonnes idées, elles ont été trouvées parce qu'on a mis les règles à l'envers (…) Après c'est toujours difficile de faire la part des choses entre les concepts et la liberté de faire des choses. » (D, A2).

Se réclament d'un 'rapport d'égalité':

« Ce rapport d'égalité avec mes élèves c'est important surtout quand on accompagne des élèves qui sont en création on ne peut pas être un maître, on ne peut être qu'un co-créateur, un créateur au côté d'un autre créateur, on ne peut que l'accompagner, c'est-à-dire prendre le même chemin que lui, mais pas l'amener sur mon chemin à moi. (…) Je pose des questions sur ce qu'ils font, où est-ce qu'ils vont ? et c'est d'ouvrir des portes pour eux et pas de les guider pour aller là, ou là. Et ça ce n'est possible que si je suis moi-même un créateur. » (D, A5).

Ou encore évoquent des modes d'innovation, de bienveillance, de co-construction :

« J'accompagne, car en "mode innovation" les moments difficiles et de blocage, c'est le manque de connaissances ou le manque de confiance en soi, ça demande donc de la bienveillance. » (D, F4).

« Surtout, cette façon de co-construire, de collaborer avec les gens (…) notre rôle, c'était de combiner plusieurs éléments et, je ne sais pas, d'apporter un regard neuf, peut-être, sur certains problèmes. Poser certaines questions, déjà ! » (D, I1).

Ces concepts se retrouvent dans le concept d'accompagnement :

« Oui parce que l'accompagnement est le mot générique qu'ils ont choisi, pour moi je ne fais pas…, enfin si je fais un accompagnement, dans un contexte, il est intéressant de dire "accompagnement" parce que moi j'aime bien dire qu'on est "à côté de". Je ne suis pas au-dessus je ne suis pas en-dessous de l'artiste que j'ai en face de moi. » (D, B4).

Ce que soulignent les apprenants eux-mêmes :

« Ça change du milieu scolaire, ce n'est pas des cours avec des professeurs dans un cadre administratif, c'est-à-dire, avec X, on a une relation, pas d'ami, mais pas classique, elle nous aide (…), après elle ne nous mâche pas tout le travail c'est à nous de trouver nos scènes de concours, c'est à nous de chercher. » (D, C11).

11.2.8 Dans tous les dispositifs, il est fait appel, explicitement ou implicitement, à la préexistence d'un potentiel de créativité des apprenants

La croyance en l'existence et en la possibilité de développer une capacité créative est partagée par les acteurs-encadrants, mais selon les publics elle est non dite, comme un allant de soi, ou au contraire revendiquée :

« Je viens expliquer à mon public qu'ils ont tous un potentiel créatif, qu'il faut qu'ils aient confiance en eux et quand ça arrive à moi : "Houla, non, ne m'emmène pas là-dessus". On est très pudique face à cette notion. Mais est-ce (…) que c'est parce que c'est notre culture judéo-chrétienne qui nous empêche d'être totalement à l'aise avec l'idée de création ? J'aime bien cette phrase de Comeau en 1995 qui dit : "*On a tendance à croire que la créativité est une capacité rare, réservée à quelques individus exceptionnels*" » (D, F3).

« Il faut que l'on arrive à reprendre confiance collectivement sur le fait que l'être humain est fondamentalement créateur, sans que ça vienne faire référence à de l'exceptionnel ou à de la divinité. » (D, F3).

11.2.9 Certains apprenants se vivent déjà comme créateurs, leur projet de vie et leur projet professionnel sont fortement impactés par ce sentiment

La création devient un mode de vie **:**

« J'ai très envie de créer. J'ai toutes sortes d'idées depuis que je suis petit (...) J'ai découvert la programmation et je me suis dit c'est magnifique quand on fait de la programmation on a une matière, on a une page blanche qu'on peut remplir à l'infini, j'ai appris tout seul et maintenant je crée. Ça devient un mode de vie. Moi, je n'ai pas envie de séparer ma vie de la création. Je veux que ça reste la même chose, oui le dimanche je travaille, quand je vais me coucher je travaille, ça me fait plaisir. » (D, J10).

« En fait on ne s'arrête jamais, ça me vient naturellement, ce n'est pas un travail, ça ne me dérange pas de passer des heures sur un site ou une galerie marchande où il y a des choses en vitrine et me demander qu'est-ce ça me fait, qu'est-ce qu'on peut en faire ? (…) J'accorde beaucoup d'importance aux souvenirs et à l'attachement que j'ai aux choses (…) L'idée des trois étapes je l'ai eu dans mon lit en me couchant j'ai vu mes trois posters et j'ai eu cette idée. » (D, J12).

« Il faut trouver l'équilibre c'est une source de questionnement permanent, entre le moment où il faut chercher des éléments nouveaux et le moment où il faut arrêter de chercher pour faire, il y a cette tension (…) il y a de la frustration. C'est très personnel ce rapport à la frustration que je considère comme indispensable. » (D, C13).

11.3. Produire l'apprenant comme créateur au sein de collectifs

UBO Open Factory

Pour expérimenter sa propre singularité, *la dimension collective des dispositifs constitue un levier significatif.*

11.3.1. Tout est piloté par des projets de création avec les autres

Un projet de création :

« En 1er année c'est purement créatif, une expérience interactive originale qui s'expérimente (…), sans aucune question. Pas de contrainte de gestion, de techniques, ils ne sont pas forcément dans leur rôle. Ils peuvent faire ça avec des bouts de bois, ciseaux, papiers, c'est arrivé ! Le seul objectif est de les amener à sortir des choses… » (D, J1)**.**

« Quand ils arrivent en formation on passe deux jours entiers à les accueillir donc on leur explique ce qu'est, de notre point de vue, la formation donc nous on leur explique : vous n'êtes

pas là pour apprendre des techniques et tout ça notre point de vue à nous c'est que nous allons vous accompagner pour construire des raisonnements pertinents face aux situations qui seront celle qui vous attendent quand vous serez au boulot. » (D, I1).

Une recherche 'personnelle avec les autres' :

« Avoir les bases pour s'ouvrir un univers ; ici l'équipe pédagogique nous incite à faire une recherche personnelle avec les autres. Il y a une ambiance, il y a des jam toutes les semaines. Il y a un mélange du plus débutant au plus avancé ; ça nous pousse à jouer ensemble. » (D, A12).

« Ça permet d'explorer d'autres genres d'instruments, de musique, en jouer avec d'autres, on nous pousse à explorer. » (D, A13).

« Rencontrer les autres, échanger, apprendre comment ça se passe sur une scène. Cela encore mieux que ce que je pensais. Ça donne envie d'apprendre. On s'améliore chaque jour. C'est une façon de vivre. Vivre inspiré, c'est retranscrire nos émotions c'est être capable de capter ses émotions et de transcrire musicalement. » (D, A11).

« C'est une émergence du groupe, c'est à force de discussions, d'exercices en commun, d'aller voir d'autres personnes, et c'est ces autres personnes qui nous ont donné les idées pour avancer, pour aller voir d'autres personnes et finalement avancer dans la démarche et arriver à une conclusion. » (D, F4).

Créer ensemble :

« L'idée c'est de prendre des groupes très différents et de dire "vous allez voir vous allez passer quatre jours en studio et on va créer ensemble". Et surtout ce qui leur fait du bien, c'est créer quelque chose sans forme particulière et sans forcément un résultat particulier, moi ça ne m'intéresse absolument pas. On est dans une forme libre de création, liée à un espace à un temps, des caractères, des sensibilités, des techniques différentes qui permettent plusieurs choses. Déjà un de s'enlever leur armure liée à leur propre projet, donc ils sont beaucoup plus nus. Deux, de casser des fantasmes qu'ils pourraient avoir sur d'autres groupes, forcément ils se regardent tous, on pense toujours que l'herbe est plus verte chez le voisin où ils ont vu grâce aux réseaux sociaux des personnes avec pleins d'articles on le voyait beaucoup "ah lui, il doit être…". Les réseaux sociaux participent beaucoup à ça, à un fantasme énorme et en fait quand ils travaillent ensemble ils se parlent, ils se rendent compte qu'ils ont les mêmes problématiques. » (D, B4).

Et se faire en faisant :

« À l'Open Factory, on fait en apprenant et on apprend en faisant. Clairement, la méthode que l'on propose, on l'éprouve en même temps qu'on la propose (…) L'idée à la base, l'objectif initial que l'on proposait aux étudiants, c'était d'arriver à prototyper ou à créer un objet. Et puis dans un premier temps, dans un premier mouvement, les premières analyses et recherches, on s'est rendu compte que ce qui se créait pour l'étudiant était plus de l'ordre social que de l'ordre technique. » (D, F3).

C'est donc dans l'expérimentation que l'on se construit et que l'on se réorganise :

« Là il y avait vraiment l'idée qu'on apprend par le faire, la connaissance on y accède à partir du moment où on a expérimenté. Et puis ce sont les expérimentations qui nous amènent à circuler dans le savoir. Ce qui veut dire du coup que nous, enseignants, on doit être dans une sorte d'alerte permanente, nous-mêmes on doit être une espèce de petite bibliothèque. Maintenant ça va il y a Google on va taper dès qu'on a oublié un truc ou qu'on ne sait pas quelque chose. Et pour leur donner tout de suite les connaissances "ah bah tient tu vas voir untel tiens tu vas voir machin tu vas aller à la doc tu lis tel bouquin au niveau technique au niveau machin au niveau politique" enfin voilà ! » (D, E3).

11.3.2 Le travail en collectif permet de changer de place, de "s'essayer" et de se remettre en jeu en affrontant le regard des autres

Changer de place :

« La grande difficulté sur les travaux collectif c'est qu'on a énormément de mal (…) à faire en sorte qu'ils n'aillent pas chacun dans des domaines où ils sont déjà à l'aise, ce qui fait qu'ils ne travaillent pas ensemble (…) On les oblige à faire des réunions pour organiser le travail. On les oblige à dire où est ce qu'ils sont bons et à dire du coup : "toi tu vas contrôler le travail qu'un autre va faire, mais ce n'est pas toi qui va faire". Travailler sur les singularités, mais dans les zones de non confort ; ce que permet le groupe. C'est très difficile pour eux parce que tout d'un coup ils se retrouvent à faire ce qu'ils ne savent pas faire et on leur dit : "bah c'est bien ce que tu es venu faire ici, apprendre à faire ce que tu ne sais pas faire pas apprendre à faire ce que tu sais faire". » D, B4 « La personne qui vient de manière individuelle et personnelle on lui demande de laisser son habit sur le porte-manteau à l'entrée et d'adopter donc un autre univers qui est un univers avant tout collectif où on va s'écouter, se parler, créer des choses. » (D, I1).

Se sentir autrement :

« Moi j'avais déjà commencé en pro j'avais 16 ans, j'ai fait le parcours inverse, maintenant je suis à l'école ce que j'ai découvert sur moi, c'est très étonnant (…) je ne me suis jamais senti aussi bien, aussi valorisé à l'école, ça fait bizarre de se voir comme ça, quand on aime ce que vous êtes, alors forcément vous vous redécouvrez, on doit se remodeler en fonction de cette vie ! » (D, C13).

Se mettre en scène autrement :

« Pendant un an il nous a fait travailler que sur les Atrides, c'est très vaste, plein d'auteurs, plein de façon de raconter ça, et ce qui l'intéressait c'est ce que nous on pouvait en faire, à quel endroit ça nous touchait, et quelque part on faisait des mises en scène de nous-mêmes, après mettre en scène les autres, les inclure dans les projets, cette idée de créateur on jouait dans nos propres rêves, on va dire… certain qui avait un univers très, très particulier il fallait que les choses se fondent, on sentait quand la chose était très profonde pour nous, mais voilà il faut apprendre à se connaître… » (D, C1).

Ce qui suppose à la fois mobilité et moments personnalisés :

« Oui alors il y a une autre particularité en formation initiale, c'est effectivement qu'ils sont tous les six mois, chaque semestre ils choisissent un atelier. Où là il y a un designer, où là il y a un partenaire industriel. Et tous les six mois ils changent. Donc on va dire ils font un atelier avec un industriel avec un designer, les designers sont des professionnels qui sont ici deux jours par semaine. Après, peut-être, il y a des éléments de pondération, enfin voilà. Et donc du coup l'élève bascule pendant quatre ans d'un atelier à l'autre (...). Et ils arrivent d'emblée, ils ont un premier atelier, puis un deuxième, etc. jusqu'au bout c'est comme ça. Alors il y a un aménagement aussi qui est fait pour ce qu'on appelle les "espaces personnalisés" où là l'élève pendant six mois il s'arrête. "Alors quand est-ce que tu vas t'arrêter ?" "Bah là le prochain semestre il faut que je bosse sur un projet, qu'à moi, sans partenaire industriel sans designers" donc il est suivi par le staff pédagogique et là il est dans une approche différente en termes d'autonomie, d'acquisition de savoir, ce ne sont plus du tout les mêmes logiques, mais c'est comptabilisé enfin, comptabilisé ça fait partie du récit de son évaluation quoi. » (D, E3).

« On fait par exemple un *summer* camp donc chaque été. On fait venir les groupes qui sont accompagnés et on fait venir le minimum d'intervenants possibles et on fait tout plein de choses, sauf la musique, et on demande à chaque personne quel est son point fort, une envie de partager. Et donc ça donne des choses ultras intéressantes. Par exemple on a Jacques qui est un artiste connu qui leur a appris à fabriquer un micro piezzo. Jacques c'est quelqu'un qui sait un peu tout, donc ça permet là de mettre un micro piezzo et donc de sampler ce bruit. Donc on a tout soudé, on a construit aussi. On a une artiste qui était fan de yoga et de relaxation qui nous a fait un cours de relaxation. Il y a quelqu'un ultra doué, qui réfléchit énormément sur l'harmonie et la boucle, pour lui tout est une histoire de boucle de temporalité et dans la musique il a raison. Et donc il a fait toute une analyse sur ça, il a fait participer les gens, après on a travaillé sur le corps, nous physiquement et le rapport au public et c'est assez génial en fait et ils sont tous là. À un moment donné quand on danse, tout le monde ne sait pas danser, mais ils sont portés par le groupe parce qu'à un moment donné ils se rendent compte qu'il n'y a plus de honte, alors au début ils sont dans le regard de l'autre, mais après ils s'en fichent ils comprennent qu'en fait tout ça c'est un tout et finalement ils apprennent de chacun et ça les met sur un pied d'égalité, "*je pensais il y a un artiste qui est plus doué que moi dans le domaine musical par contre dans mon intervention je suis au-dessus de lui et je vais lui montrer que je sais aussi faire des choses*", il y a ce rapport-là qui est vraiment cool et qui plait énormément ! » (D, B4).

« Oui il peut exprimer en disant "*bon bah voilà, là, maintenant, j'ai besoin de me retrouver moi-même*", ou je ne sais pas quoi. Ou nous on peut réaliser qu'il a besoin de se retrouver tout seul et de ne plus interagir avec les autres parce que peut-être qu'il a perdu quelque chose qu'il avait en arrivant, parce qu'à ce moment-là son interaction avec le collectif… c'est très collectif parce que dans les ateliers ils bossent en groupe en fait. Le concours d'entrée c'est déjà…, c'est un concours très particulier. » (D, E3).

Au terme desquels on s'éprouve changer :

« J'ai découvert des outils de travail en groupe, une manière de travailler en groupe aussi, qui me plaît beaucoup et aujourd'hui, j'aurais du mal à faire sans. J'ai découvert aussi une façon de voir ou de comprendre le travail en groupe, comment les gens interagissent, en fait, avoir une sorte d'analyse de ce qui peut se passer dans un groupe et peut-être, enfin, je ne sais pas, une nouvelle façon de travailler en groupe, que je ne connaissais pas du tout ! » (D, F4).

11.3.3. Le groupe, c'est s'enrichir soi-même en adoptant de multiples points de vue

Adopter de multiples points de vue :

« Ce que je trouve intéressant dans mon travail, je n'ai pas envie de faire que du travail de comédien mais de profiter d'être à l'école pour faire un travail de danseur (…), c'est un travail de non danseurs par une non chorégraphe (…). Aurélie est ma collaboratrice artistique elle est là pour porter un regard bienveillant, veiller à structurer ma pensée à partir de ce que je veux raconter, par qu'on se rend vite compte que l'on peut faire cent cinq spectacles différents, qu'il en faut qu'un. Il faut trouver le fil rouge, quelle forme ça a ? Dans quelle temporalité ça s'inscrit ? Qui sont les personnes à qui l'on parle ? » (D, C10).

« Ici c'est le travail d'équipe – on peut changer de place – arriver à additionner toutes sortes de métiers (….) C'est rassurant de se dire qu'on peut diriger une expérience de jeu. C'est une expérience qui s'ajoute aux expériences, on est plus fin. Le plus important c'est de montrer son travail aux profs et aux élèves pour avoir le maximum de retour (…). J'ai besoin de montrer à quelqu'un ce que je fais. Créer pas que pour soi, pour pas s'épuiser, tourner en rond. On le fait par rapport à soi, en se sécurisant par le regard des autres. Se mettre en jeu ? Peut-être ? » (D, J10).

Même si c'est quelquefois difficile, cela permet de progresser :

« C'est la difficulté de faire avancer le groupe et les individus qui le composent à la même vitesse, c'est quelque chose de compliquer. Ils n'avancent pas forcément au même rythme et n'ont pas forcément les mêmes attentes. Le groupe d'apprenants et l'histoire de chacun dans le groupe a fortement influencé, aussi, certains axes de travail au cours de l'apprentissage. On a tous des approches très différentes, un rapport au travail, une éducation aussi, via l'école, du coup ça permet de s'enrichir, plus les apports sont variés plus l'individu va en sortir riche. » (D, C13).

« On fait beaucoup de projets en groupe avec des gens talentueux. C'est une opportunité d'essayer des choses, même des échecs, après ça permet de progresser. J'aime créer avec d'autres. C'est plutôt collaboratif. Mais beaucoup de mes idées et concepts je les tire de mes émotions. » (D, J12).

Le groupe, cela permet d'être plusieurs en soi :

« Je ne pense pas que je sois technicienne, pas spécialiste, je fais de tout, pas de manière parfaite mais je le fais. Être en groupe, c'est avoir plein de personnes avec qui *brainstormer*,

on échange, on se donne des idées, on se renvoie la balle tout le temps, ça fuse, c'est très agréable de travailler comme ça ! (…). Il n'y a pas de moment où on se dit "c'est bon !", il faut discuter, savoir faire des concessions, c'est ça le travail de groupe, savoir gérer les personnes, (…) on a fait du mieux qu'on peut (…). Au final on a vécu des moments forts, on est un groupe plus soudé, même si pas uniforme car les personnalités sont fortes, mais qui fonctionne. J'ai envie de créer du collectif dans mon futur travail professionnel, c'est diversifié et intéressant ! » (D, J11).

"Tu as beau être venu tout seul, tu ne reviens pas tout seul" :

« Un espace comme celui-ci, un espace qui propose de travailler sur les dimensions de créativité, de prototypage, c'est nouveau et même, c'est un espace prototypé, prototypage. On essaie des choses sur lesquelles on se trompe, on recommence, mais voilà, on propose quelque chose de nouveau, donc il y a une vraie création, mais on sait qu'individuellement ça n'aurait pas été possible, c'est la force du collectif qui permet l'émergence d'un tel espace ! » (D, F3).

« Le schéma il est simple, c'est : tu arrives tu es seul, on te prend on te met dans le groupe et après tu reviens dans ton truc seul avec ce que tu as appris du groupe. L'idée c'est ça. En gros c'est tu es tout seul tu vas faire un bagage avec pleins de fringues et pleins de bouffes et tu reviens (...). Ce passage-là il est obligatoire et pour moi il est important parce que tu reviens dans ton projet plus du tout comme tu étais avant et c'est vachement important cette notion-là. *Tu as beau être venu tout seul, tu ne reviens pas tout seul*. » (D, B4).

11.3.4. Pour les apprenants, l'acte de création est donc un moment de développement de soi

C'est l'intention des dispositifs :

« À l'école ce qu'on nous offre c'est du temps, un espace, des espaces, du matériel technique, et après, nous, on est totalement autonome, on fait ce qu'on veut en fait, l'avantage dans le cadre de l'école c'est qu'il n'y a pas d'enjeu financier, du coup on peut aller vers des endroits de recherche beaucoup plus intense que lorsqu'on est pris par la réalité de la production de spectacle, c'est l'occasion de démarrer (…) ça permet de se tester, moi ça me permet de savoir ce que j'ai à apporter, quelque chose que je découvre en même temps que je fais. » (D, C10).

« Une école de théâtre à l'intérieur d'un théâtre, c'est une conception particulière on considère les acteurs comme des créateurs donc des personnalités fortes qui ont des désirs, donc pas que des interprètes. » (D, C1).

La préoccupation, c'est le devenir :

« Et la préoccupation, en fait, c'est peut-être le devenir, c'est être vraiment disponible aux potentialités que l'on porte et qui nous permettent de pleinement devenir, (…) qui lui permettent de devenir réellement pleinement ce qu'elle doit être. Si tant est qu'il y ait une injonction quelconque au fait qu'elle doive devenir quelque chose. Donc je crois que la préoccupation, (…) c'est quelque chose qui devient et qui est en perpétuel mouvement à

travers diverses productions. Moi, ma préoccupation est là, c'est-à-dire que je souhaite vraiment éviter que quoi que ce soit entrave le devenir de mes potentialités ! » (D, F7).

Notamment le rapport des apprenants à la création :

« Juste un truc, ça c'est l'atelier projet. Après on s'est dit "tient les élèves ça serait important qu'ils puissent avoir un autre rapport à la création, parce que là ils ne passent que par le design et l'industrie". On a créé ce qu'on appelle les "studios de création". Et les studios de création ça a pour objectif de convoquer différentes disciplines de la création, bien évidemment les arts plastiques, la musique, le son, graphisme, ça peut être architecture, etc. pour que les élèves se confrontent à d'autres processus créatifs. Donc là ils n'ont plus l'enjeu design dans la tête ils n'ont plus l'enjeu machin et soudainement ils sont immergés dans une autre culture, ils oublient leur affaire et puis, ils passent par d'autres chemins. Ça c'est les studios de création. Après on a mis au point un autre machin, on a mis le "studio expérimental". Alors les studios expérimentaux ce sont des sujets, alors là, c'est une prise directe pour le coup avec le réel. C'est-à-dire que c'est l'industriel qui arrive qui dit "moi j'ai besoin de faire ça, est-ce qu'il y a des élèves qui sont intéressés ?". Sur le plan pédagogique il n'y a plus de filtre quasiment, là c'est un truc direct il y a un cahier des charges boum ! Boum ! Boum ! Ça doit être fait en trois mois et hop c'est parti ! » (D, E3).

Les dispositifs prévoient des moments, plus ou moins évaluatifs, qui permettent de prendre en compte l'entrée progressive dans le processus de création :

« Il y a des rendus quand ils présentent leur travail. Donc il y a des présentations régulières dans les ateliers de projets, dans les studios de création ou dans les studios expérimentaux. Il y a le moment important que l'on appelle des rendus. Les rendus c'est à peu près…, on va dire, quand tu es à un atelier de projet, après ça dépend de la pédagogie qui est menée par le designer, mais disons toutes les trois semaines. Toutes les trois semaines il faut oralement venir accrocher, comme on dit, ou épingler au mur visuellement ce que l'on a produit ou avec des écrans, avec une table, au sol on rassemble ce que l'on a produit. Il faut que ça se voit, il faut qu'il y ait de la matière, il faut qu'il y ait des expérimentations, il faut qu'il y ait des livres posés sur la table. » (D, E3).

Ces présentations du travail réalisé dans ces dispositifs d'accompagnement permettent de prendre en compte l'entrée progressive dans le processus de création et au bout du compte le changement opéré :

« Et donc ils font tout ça, et ça c'est un premier exercice, du coup ça permet de s'ouvrir en termes de création, puis de rentrer plus facilement que "vas-y créer !". Donc il y a différents exercices qui leurs sont donnés et donc le designer ou l'enseignant en tout cas peut dire cet exercice-là, mettons ils sont vingt, cinq groupes de quatre ils font tous des reportages chez eux, ils font ensemble. » (D, E3).

« Là pour moi c'est la dernière phase de la formation, qu'ils prennent conscience qu'ils ont changé. » (D, I1).

11.4. Faire se recouvrir milieux de création et milieux de formation/accompagnement à la création

ATLA Paris

11.4.1. Une revendication de professionnalisation basée sur l'expérience des acteurs-encadrants

Dans tous les dispositifs de formation/soutien à la création rencontrés, la revendication de professionnalisation est constante :

« Par rapport aux musiciens, depuis le début de l'école, il y a vraiment un travail sur la professionnalisation, c'est-à-dire : comment ton projet professionnel ou artistique va s'inscrire dans l'environnement professionnel du musicien ? » (D, A1).

« Moi mon rôle ici c'est justement à la base, si je reprends les principes mêmes de l'accompagnement, c'était d'aider les groupes à se professionnaliser. Et donc c'est un beau sujet, mais moi je commence à réfléchir "mais les professionnaliser pour faire quoi ?. Déjà, est-ce que tous les groupes ont envie de se professionnaliser ? Déjà, qu'est-ce que ça veut dire ?". On dit amateur/professionnel, moi de base je ne sais pas ce que ça veut dire. Alors après pour moi professionnel ça veut dire : c'est un groupe qui vit de sa musique, mais pour moi ce n'est pas un critère qui est important, le critère qui est le plus important c'est d'être dans une attitude professionnelle. » (D, B4).

« J'étais directrice de centre de quartier pendant très longtemps et du coup j'ai beaucoup utilisé les artistes dans les quartiers et je m'y suis intéressée et surtout c'était un vecteur qui a permis de mener des projets vraiment très loin (…), des expos, des tournées, qu'on avait commencées avec des gamins et ça avait fini avec des professionnels (…). L'important c'est qu'en sortant de la formation, ils comprennent où ils sont et c'est ce qu'on nous dit là quand ils partent en stage pratique :"Ton stagiaire ça fait une semaine qu'il est là et il est déjà en train d'expliquer des trucs aux autres qui sont là depuis trois ans. C'est incroyable ils comprennent tout". Moi je me dis que mon objectif est rempli quoi. Après c'est à eux de jouer, ce n'est pas la formation qui va développer des compétences c'est vous, vous créez des compétences avec ce que vous aurez acquis en formation. » (D, I1).

Ce qui est spécifique est que l'expérience du métier et du milieu permet d'anticiper les difficultés auxquelles pourra être confronté l'apprenant. Et ces difficultés ne relèvent pas seulement de leur domaine de création :

« Et moi je fais de l'accompagnement individuel pour développer le projet de ce point vue-là, pas d'un point de vue artistique (…). Je n'écoute pas leur disque, ce qui m'intéresse c'est comment ils vont trouver un public, comment ils vont être entendus, comment ils vont réussir à travailler dans le métier ? » (D, A1).

« On leur impose d'avoir eu des activités en tant qu'amateur en tant que… peu importe, pas forcément des gros volumes, mais on veut qu'ils se rendent compte que tout ça va avec le travail, avec des professionnels, qu'il y a des questions d'argent, des questions de responsabilités. » (D, I1).

Les acteurs-encadrants évoquent la part de difficulté qui a jalonné leur expérience du métier et construit les convictions d'accompagnants :

« J'ai organisé six tournées à partir du Burkina, des tournées européennes assez importantes avec douze musiciens (…). J'ai appris sur le tas (…). Du coup, je me retrouvais à faire de l'accompagnement d'artiste à chaque fois (…). Je me suis retrouvée à faire de l'accompagnement pour pôle emploi, pour une structure où on m'envoyait tous les artistes (…). Très vite les responsables se sont aperçus que je me débrouillais pas mal avec les "pauvres artistes complétement perdus" et je me suis retrouvée avec des challenges sur des cas assez incroyables de gens avec un potentiel énorme mais dans la mouise totale ! » (D, A1).

« Dans les années 90 en fait il n'y avait pas de place, pas de scène, pour le rock, il y avait des bars, mais il existait juste le théâtre, les choses pour le cabaret, pour les opéras et compagnie, il n'y avait pas de salle de rock. Donc ce sont des gens autodidactes qui se sont mis en fédérations pour créer ces salles-là. Et sur un même modèle c'est-à-dire c'était des salles qui devaient promouvoir la scène locale et les aider par le biais de la répétition, de la résidence, du travail scénique et surtout une espèce de militantisme au niveau de la programmation. » (D, B4).

11.4.2. Les dispositifs créés sont donc fortement insérés dans les milieux professionnels

L'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI) par exemple « a initié une *Coopérative d'Activités et d'Emploi*, une structuration professionnelle de toutes formes de prestations artistiques et culturelles au sein d'un collectif d'artistes entrepreneurs. »

Ces dispositifs consistent par exemple en rencontres :

Soit parce que des acteurs de ce milieu sont directement impliqués dans la formation et/ou l'accompagnement, soit en favorisant de multiples occasions de rencontres-événements.

« Développer ma vie d'artiste. Ma musique, le rock. On est avec des profs compétents et super biens. Le réseau professionnel c'est important. On rencontre des artistes dans le réseau école. Je suis heureux. Je recommande l'école pour développer leur vie d'artiste. » (D, A18).

« Surtout avoir des contacts et rencontrer du monde. C'est une première démarche pour réussir à vivre de la musique. Grace à cette école j'ai rencontré des gens avec qui j'ai fait des projets, avec qui je vais commencer à tourner, monter un groupe, c'est pour ça principalement que je suis là. Il y a des Jam toutes les semaines (le mercredi et jeudi) qui permettent de jouer tous niveaux. Tout le monde s'entend bien il y a vraiment une bonne ambiance c'est bienveillant, et même les professeurs sont là ! C'est le plus de l'école. On a des pointures comme profs de grande qualité et bienveillants, si on a besoin ils sont là, on a tous une personnalité avant, mais ici le fait de rencontrer d'autres musiciens qui ne sont pas forcément dans le même univers que nous ça ouvre des portes, l'esprit. Agrandir sa culture, son bagage, c'est ça la musique ! Agrandir son C.V. c'est ce qui est passionnant quoi ! Quand on n'est pas ouvert d'esprit, on n'est pas fait pour la musique on s'en rend vite compte ici ! » (D, A17).

En intégration d'activités :

« L'élément important c'est qu'ici l'école est intégrée dans le théâtre. On a la chance de pouvoir assister à tous les spectacles. Et pour la culture générale, et pour la culture théâtrale, c'est important de voir d'autres pièces, de pouvoir s'ouvrir intellectuellement, de voir d'autres acteurs, des metteurs en scène, on a de la chance d'être dans cette école, on peut assister aux pots de premières avec les acteurs, parler avec eux, surtout que c'est la Comédie qui finance nos places. » (D, C11).

« Ce qui a été très fort à ce moment-là c'est que déjà avoir une école de théâtre à l'intérieur d'un théâtre c'est extrêmement important puisqu'on est en plein dedans, au-delà du travail personnel qu'on doit faire, le développement de sa personnalité, de voir les gens travailler, de les rencontrer autrement qu'en spectacle, de voir comment un théâtre fonctionne, c'est une autre façon de voir son métier, parce ce qu'on est quand même dedans. On n'est pas dans un petit cocon en attendant de sortir de l'œuf, on est déjà dedans ! Je sais que ça m'a beaucoup appris, c'est un plus non négligeable. » (D, C1).

« C'est ce que je cherchais. Pouvoir se repositionner, se resituer dans un milieu professionnel, avoir une vision plus globale. C'est une école dans un théâtre, le lien entre le plateau et l'école, c'est un lien direct entre le groupe d'artistes et le groupe d'élèves. » (D, C13).

En co-construction d'activités avec le milieu professionnel :

« La méthodologie que l'on est en train de développer puisque les acteurs que l'on met dans la boucle, UBO OpenFactory, donc nous, on est sur la dimension prototypage, réseau avec le milieu professionnel, donc interactions avec le milieu professionnel. On fait venir, dans cette co-construction, l'entreprise The Corner, spécialisée dans l'accompagnement des concrétisations d'idées, vers la création de start-ups, c'est leur cœur de métier. Et une spécialiste, une facilitatrice en intelligence collective. C'est donc avec ces trois têtes que l'on vient créer cette méthodologie et il y a une forte dimension *intelligence collective*. » (D, F3).

« L'idée, c'est de faire travailler les étudiants et les entreprises d'une nouvelle manière, de faire entrer les étudiants dans les entreprises, de faire venir les entreprises à l'université aussi pour voir les étudiants, les chercheurs, etc., et voir ce qui s'y passe. Et je ne sais pas, moi, ce

que j'ai perçu, c'est en mettant tout le monde sur le même pied d'égalité. Tout le monde avait les mêmes bases, les mêmes postures, et puis voir ce qui émerge. » (D, F4).

Ou encore en création de réseaux de professionnels :

« D'une promo à l'autre, c'est énorme, jusqu'à il y a quatre ans à peu près, il y avait une espèce de réseau informel des anciens, et il y avait des réseaux formels session par session. Et là il y a quatre ou cinq ans ils ont créé une page Facebook, et là maintenant ça circule de haut en bas. Et ils ont à peu près, je pense ils sont 400 à être sur cette page Facebook, mais ils sont 6 ou 700 à communiquer. Et ça se balance des offres d'emplois, des conseils, des tuyaux. On a par exemple un réseau de filles de plusieurs sessions qui se sont constituées en collectif de régie en Bretagne, donc elles se vendent comme groupe. Moi je trouve ça assez génial ! » (D, I1).

« C'est vraiment des gens avec qui je continue à travailler, je vais travailler, la sortie, l'après est très importante, c'est des gens conscients du métier, comment ça se passe, ils posent la question, collectif ou pas, ils se sont dit qu'ils vont travailler ensemble. » (D, C1).

« On a l'occasion de rencontrer les autres étudiants, par exemple ce vendredi on a le spectacle de Noël, c'est une tradition à Saint-Etienne, c'est le spectacle devant les employés de la Comédie, leurs enfants, c'est pour eux et entre nous. C'est la classe préparatoire et les premières années qui mettons en place ce spectacle. Il y a beaucoup de liens, d'occasions pour se retrouver, échanger, pour jouer ensemble. » (D, C11).

11.5. Faire des lieux et des façons de les habiter des composantes des dispositifs.

Agrilab UniLaSalle, Beauvais

L'organisation des lieux de formation prend une place importante dans les dispositifs de formation :

« Un des objectifs du lieu, de la création de cet espace-là, c'était de donner un nouvel espace pour différents types d'usagers, donc un espace qui changeait des habitudes classiques. La première intention, c'est de changer d'environnement, donc c'est un environnement qui est à la fois physique, donc qui peut être différent de d'habitude, on n'est pas devant une table, il y a la question de la posture qui est très importante là-dedans. Donc c'est vraiment le

contexte environnemental de la création (…). Donc moi, mon intention de départ, c'était de créer un lieu un peu différent pour les étudiants, rien déjà qu'au niveau de l'accès. » (D, F2).

11.5.1. Ces lieux sont souvent inscrits dans une histoire économique-culturelle

Ils sont neufs ou reconfigurés :

C'est le cas pour la Comédie de Saint-Etienne, un théâtre-école neuf, inscrit dans l'armature métallique d'une ancienne usine ; l'école d'Issoudun, une ancienne usine rénovée ; l'École d'Angoulême dans une ancienne usine de papier ou l'AgriLab à Beauvais conçu comme une cour de ferme. Soit des espaces ouverts sur la ville comme le FabLab à Brest, ou éclatés en multi-espaces dans la ville comme l'école Alta et le centre Barbara, ouverts aux professionnels.

Dans l'histoire des dispositifs, production et création peuvent se combiner :

« Et là, à ce qui paraît, à ce moment-là, est sorti l'idée qu'il n'y avait pas d'école de Design à proprement dit, avec une orientation industrielle. C'est-à-dire le mot Design n'est pas… le mot n'est pas prononcé. C'est création-industrie. Donc créer, il y a des enjeux industriels, ça a un impact sur l'industrie et ça a un impact sur la création. » (D, E3).

11.5.2. L'agencement des lieux est modulable

L'agencement se transforme au plus près des besoins des groupes et au plus près des propositions d'accompagnement et de soutien à la création :

« Quand on les fait travailler en sous-groupes, on a suffisamment de place pour qu'au pire des cas, dans une salle qui peut accueillir 45 personnes, il y ait deux groupes de quatre, où ils sont tranquilles, donc on peut faire bureau de production, bureau de ci, bureau de là…, on s'en sert un petit peu de ces choses-là. Mais le vrai luxe c'est l'espace, enfin moi je trouve le luxe c'est avoir de la place quoi ! » (D, I1).

De façon à permettre la convivialité, le travail collectif et le travail individuel :

« Être entouré de gens qui font de la musique, ça grattouille dans les couloirs, ça chante, ça travaille (…) le contact avec les profs qui sont des professionnels, tout le monde est accessible et il y a une ambiance bienveillante globalement il n'y a pas de jugement, tous les gens se mélangent, tous les âges, c'est génial ! » (D, A6).

« L'élément important c'est qu'ici l'école est intégrée dans le théâtre. On a la chance de pouvoir assister à tous les spectacles (...), on se croise dans les couloirs, on connaît tout le monde, c'est une petite famille en fait, c'est super important et ce n'est peut-être pas comme ça ailleurs, c'est Saint Etienne. » (D, C11).

« Ça grouille voilà ! Et puis c'est toujours des espaces qu'on peut investir en groupe ou des petits recoins où on peut être seul. » (D, I1

Pour conclure… (S')EMBARQUER[80] EN CRÉATION !

« *Très vrai, ce que disent les philosophes, que la vie ne se comprend que par un retour en arrière. Mais on en oublie alors l'autre vérité : qu'on la vit en avant.* »
Søren Kierkegaard [81]

Nous nous sommes intéressés à l'activité de création à partir d'un recueil de données, d'une analyse et d'une interprétation de récits d'expériences. Notre démarche a eu une visée compréhensive ayant pour objet des transformations passées ou en cours.

Cet effort de compréhension prend un sens social plus fort s'il est de nature à nourrir la conception, par les acteurs, de dispositifs d'accompagnement ou d'incitation à la création.

Pour ce faire il convient de voir la compréhension comme une ressource au sens où l'entend François Jullien : « Le propre de la ressource, est qu'elle *s'explore* et qu'elle *s'exploite;* et qu'on l'explore encore en l'exploitant. »[82]

Dans cet esprit plusieurs suggestions ont été formulées par des professionnels de la création, invités à discuter les résultats de cette recherche. Elles peuvent servir de soutien et d'étayage pour la conception de nouveaux projets…

1- « Faire avant d'être »

Cette réflexion est directement issue de la thématique « engager la performation pour faire émerger l'intention ». Elle est assez bien illustrée par le terme de « performance » dans le vocabulaire de la formation artistique.

Cette façon de voir peut conduire à inverser les rapports entre *projets* et *actes* dans les secteurs les plus variés de la création.

Ce n'est, en effet, pas seulement de formation *à la* création ou de formation *dans* la création qu'il s'agit, mais plutôt de formation ***par*** la création, ce qui conduit à interroger les rapports entre *sujet incarné et situé* et *engagement de l'action* : implications, investissements, émotions, constructions de sens…

[80] Comme l'écrit Blaise Pascal dans Les Pensées (1897) : «(…) *il faut parier. Cela n'est pas volontaire : vous êtes embarqué* », section III - La nécessité du *Pari,* Paris, Brunschvicg 233, p.57
[81] Kierkegaard S., (1834-1846), *Journal* 1, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, 1963, p. 295.
[82] Jullien F (2018), Ressources du Christianisme, mais sans y entrer par la foi, Paris, éditions de l'Herne, p. 23

2- « La création est un travail »

Le processus de création est une activité complète. Il mobilise et révèle l'ensemble des phénomènes coprésents dans l'activité individuelle/collective : activité consciente, activité sous-jacente, expériences antérieures, construction d'action et construction de soi…

Complémentairement à l'engagement dans l'action, cette manière de penser peut donner, dans le développement professionnel et personnel, une place privilégiée à un travail réflexif des créateurs sur leur propre activité : revécus, explicitations, confrontations, analyses…

3- « (S')Autoriser à être créateur »

S'embarquer en création suppose d'articuler les statuts *d'agent, d'acteur et d'auteur*.

Construction de soi et construction de l'expérience, si elles peuvent être distinguées ne sont pas séparables, pas plus que ne peuvent être séparés développement personnel et développement professionnel et social.

Cette non-séparation fonde, certes, aujourd'hui de nouvelles pressions sociales telles que l'injonction d'autonomie, de subjectivité ou de créativité. Ces pressions sociales sont paradoxales puisqu'en acte elles contredisent leur contenu.

Peuvent leurs être substituée, dans la construction de nouveaux dispositifs, une attention portée à des phénomènes identitaires tels que la construction d'un moi biographique, la reconnaissance d'un moi créateur, le recouvrement du moi et du je…

4- « Valoriser des rencontres »

Ce sont les interactions qui permettent différentiation et singularité, appartenance et inscription dans un écosystème, l'émergence de formes nouvelles.

La perspective de rencontres peut ainsi être comprise dans de multiples sens : importance de l'entrée dans la subjectivité d'autrui, construction de collectifs, rencontre entre perception de l'environnement et perception de soi, inscription des lieux et des façons de les habiter…

Risquer d'autres approches !

BIBLIOGRAPHIES

Ouvrages cités

Apostolidis T. (2006), Représentations sociales et triangulation, *Psicologia,Teoria e Pesquisa*

Aristote (2014) L'Ethique, Paris, Seuil

Astier P. (2003) La fonction situante de l'activité, *Recherche et formation*

Bachelard G. (1938,) La Formation de l'esprit scientifique, rééd Paris, Puf, 2007

Bachelard G. (1940). La Philosophie du non, rééd. Paris, Puf, 2005

Barbier J-M. (2017) Vocabulaire d'analyse des activités, Paris, PUF, Formation et Pratiques Professionnelles.

Barthes, R. (1994, 1ère éd.1980). *La chambre claire*, Notes sur la photographie, Paris : Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.

Benjamin W. (2015) L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, version de 1939, Folioplus Philosophie.

Bergson H (1907, 2013), L'évolution créatrice, édition électronique les Echos du Maquis. https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/L%C3%A9volution-cr%C3%A9atrice.pdf

Boorstin D. (1992, Rééd R. Laffont 2013) *Les Créateurs*

Boutinet J-P. (1990) Anthropologie du projet, Paris, PUF.

Bresson R. (1975) Notes sur le cinématographe, Folio.

Buscatto M. (2006) Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques. In *Sociologie de l'art*, opus 9-10

Carreteiro T.C., Garcia de Araújo J. N., Andrade de Barros V. Créativité et modalités de résistance au travail, in : *Education Permanente* (2015-1) n°202 Travail et créativité

Certeau M.de (1990) L'invention du quotidien 1. Arts de faire Paris, Gallimard, Folio Essais.

Darrieuscq M. (2016) Être ici est une splendeur, Vie de Paula Modersohn, POL

Deleuze G. (1987) Qu'est-ce que l'acte de création ? http://www.webdeleuze.com/)

Delorme S., (mai 2014) Edito n°700, *Les Cahiers du Cinéma*,

Denzin N.K. (1978) The Research Act, NY, MacGraw Hill

Depraz N., Varela F., Vermersch P. (2011) A l'épreuve de l'expérience, pour une pratique phénoménologique, Bucarest.

Despraz, N., Varela, F. & Vermersch, P. (2011). *A l'épreuve de l'expérience*, Pour une pratique phénoménologique. Bucarest : Zeta Books

Dewey J. (2016) L'art comme expérience, Paris, Gallimard, 29

Donin N. (2017) L'art comme faire, in : Barbier J-M. Durand D. *Encyclopédie d'analyse des activités*, Paris, PUF, Formation et Pratiques Professionnelles

Dubois M., Vitali M-L., Sonntag M. dir. (2017) Création, créativité et innovation dans la formation et l'activité d'ingénieur, Université de Technologie de Belfort-Montbéliard, coll. Ingénieur au XXI^{ème} siècle.

Ducrot, O. (2008, 1ère éd. 1984). Le dire et le dit. Paris : Éd. de Minuit.

Faingold, N. (2005). Explicitation, décryptage du sens, enjeux identitaires. Quelles méthodologies d'analyse de pratiques pour quelles prises de conscience. In Expliciter, Journal du GREX n°58, pp1-15.

Fielding N. & Schreier *M.* (2001) *Forum : Qualitative Social Research:* Introduction: On the Compatibility between Qualitative and Quantitative Research Methods

Flick U (2007) An introduction to Qualitative Research, Managing Quality in Qualitative Research, London Sage

Foucault M. (1980) Dits et écrits, tome 1, Gallimard.

Gadamer H. (1976) Vérité et méthode, Paris, Seuil.

Jouvet L. (2009) Le comédien désincarné, Flammarion.

Jullien F. (2002) Traité de l'efficacité, Paris, Le livre de poche.

Jullien F. (2010) Cette étrange idée du beau, Paris, Grasset

Jullien F. (2018) Ressources du Christianisme Mais sans y entrer Par la foi, Éditions de l'Herne

Kerbrat-Orecchioni C. (2002, 1ère éd. 1999). *L'énonciation*. Paris : Armand Colin, 267 p

Kierkegaard S. (1963) *Journal* 1, 1834-1846, trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard

Laplantine F. (2005) Le social et le sensible, Tétraèdre.

Lévi-Strauss C. (1962) La Pensée Sauvage, Paris, Plon.

Liu T. (2017) Innovation cyclique ou radicale, in: Dubois M., Vitali M-L, Sonntag M. *Création, créativité et innovation dans la formation et l'activité d'ingénieur*, Université de Belfort Montbéliard, Ingénieur au XXI^{ème} siècle, 181-188.

Menger P-M. (2009) Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain, Paris, Seuil, Essais.

Miro J. (2004) *Miro parle*, Maeght éditeur.

Ochanine D. (1969) Rôle de l'image opérative dans la saisie du contenu informationnel des signaux, in : *Question de psychologie* n°4

Pascal B., (1897), Pensées, Section III : La nécessité du pari, Paris, Léon Brunschvicg Éditeur

Petit A., Kott L. (2015) Chercheurs et entrepreneurs : c'est possible ! Belles histoires du numérique à la française, Manitoba, Les Belles Lettres

Politzer G. (2009) Principes élémentaires de philosophie, Delga

Proudhon J. (1849) Confessions révolutionnaires, Paris, Journal La Voix du Peuple

Rousseau J.-J. (2012) Les confessions, Le livre de poche.

Stendhal (1993) *De l'amour,* Paris, Flammarion.

Sternberg R.J., Lubart T.I. (1999) The concept of creativity : prospects and paradigms, in Sternberg : *Handbook of creativity*, Cambridge University Press

Thibaudet A. (1935), *Gustave Flaubert,* Editions Gallimard

Travail et créativité (2015), numéro de la revue *Education Permanente* (n°202) https://travailformation.hypotheses.org/9204

Varela F., Thompson E., Rosch E. (1993) L'inscription corporelle de l'esprit, Ed du Seuil

Vermersch, P. (1994 1ère éd., 2003). *L'entretien d'explicitation*. Paris : ESF.

Viader A. (2017) Création et désespoir, In : *Vie Sociale et traitements, VST* Créations n°136, 14-20.

Volle E (2010) Poor creativity in frontotemporal dementia: a window into the neural bases of the creative mind, *Neuropsychologia,* 48.

Wilmet, M. (2003 3ème éd.). *Grammaire critique du français*. Bruxelles : Duculot.

Zweig S (1943, 2017) Le mystère de la création artistique, Paris, Pagina d'Arte

Récits d'expérience (extraits)

Beffa K, Villani C., (2015) Les coulisses de la création, Paris, Flammarion.

Félix Chamayou (2017), Réflexions et analyses d'un sculpteur et inventeur qui a consacré sa vie à la création, In Dubois M., Vitali M-L., Sonntag M. dir. (2017) *Création, créativité et innovation dans la formation et l'activité d'ingénieur,* Université de Technologie de Belfort-Montbéliard Coll. Ingénieur au XXI^{ème} siècle. 249-259

Ellena J-C. (2018) Journal d'un parfumeur, Paris, Le livre de poche.

Henry P. (2017), Le son, la nuit, Entretiens avec Frank Mallet La rue Musicale. Cité de la Musique

Maller F. et Dordon F. (1997) Les Inrockuptibles n°93 25 févier-4 mars 1997, '*Henry vaut bien une messe',* propos recueilli par.

Mozart V. (KV 413-414-415) in : Robert Bresson, 1995, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard Paris

Murakami H. (2011) Autoportrait de l'auteur en coureur de fond, Livre de poche, 10/18.

Petit A., Kott L. (2015) Chercheurs et entrepreneurs, c'est possible, Paris, Manitobat /les Belles lettres

Poincaré H., (1908) L'invention mathématique in Villani C *Les mathématiques sont la poésie des sciences*, Flammarion 2018 p89-113

Troisgros M. (2017) « La joie de créer », Ed. de l'Aube, p.64

Créer (2018) L'iconoclaste/France culture. Les Masterclasses de France Culture avec : Jean-Claude Ameisen, Maylis de Kerangal, Amélie Nothomb, Jean Nouvel, Denis Podalydès, Angelin Preljocaj et Joann Sfar. https://www.franceculture.fr/litterature/les-masterclasses-de-france-culture-creer

Le cerveau créateur (2018), Rencontres de l'académie des sciences avec : Catherine Bréchignac, Laurent Petitgérard, Karol Beffa, Slava Polunin, Michel Troisgros et Yves Agid. https://www.opinion-internationale.com/2018/09/30/le-cerveau-createur-dans-un-monde-en-mutation-les-rencontres-capitales-ouvrent-le-debat_55804.html

Le travail créateur (2018), Colloque Crtd-Cnam du 23 mars 2018
https://travailetculture.org/Colloque-le-travail-createur.html

Autres pistes bibliographiques

Amado G., Bouilloud J-P., L'Huillier D., Ulmann A-L., (2017) La créativité au travail, ERES

Anzieu D. (1974) Psychanalyse du génie créateur, Paris Dunod

Atlan H., Detienne M., (1986) Création et créativité, Albeuve : Castella, (Collection. Ecologie humaine)

Audi P. (2010) Créer, Introduction à l'esthétique, Verdier/Poche

Baktine M. (1984, rééd 2017): Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard.

Flahault F et Schaeffer J-M. (dir) (1997) La création, *Communications*, 64, notamment Boulnois O La création, l'art et l'original ? https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1997_num_64_1_1972

Chrétien J-P. (2013) La création partagée, un lieu du commun : entretien avec Christine Delory-Momberger et Jean-Claude Bourguignon. Le sujet dans la cité, n°4, pp 68_80

Cifali M., Giust-Desprairies F., Perilleux T. (2015) Processus de création et processus cliniques, Paris, PUF, Formation et Pratiques Professionnelles.

Frangne P-H., Mouëllic G., Viart C. dir (2010), Filmer l'acte de création, Rennes PUR

Genette G. (1994), L'œuvre de l'art, Paris Seuil

Guillaumin J. (1974), La création artistique et l'élaboration consciente de l'Inconscient. In : Anzieu D. Psychanalyse du génie créateur, Paris Dunod

Heinich N., Schaeffer (2004). Art, création, fiction, Entre sociologie et philosophie, Editions Jacqueline Chambon

Joas H. (1999) La créativité de l'agir, Éditions du CERF, Paris

Klee P. (1974) La pensée créatrice, textes recueillis et annotés par Jüng Spiller, Dessain et Toira, Paris. https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1974_num_21_1_4071

Loreau M. (1998) De la création. Peinture, poésie, Philosophie : Anthologie, Bruxelles. Labor

Martin, F. (2003). Les ateliers artistiques en prison : créer pour se recréer? Ban public, Association pour la communication sur les prisons et l'incarcération en Europe. http://prison.eu.org/spip.php?article3275

Menger P-M. (2006), Portrait de l'artiste en travailleur, Paris Le Seuil et La République des Idées

Menger P-M. (2005), Profession artiste-Extension du domaine de la création, Paris, Textuel

Rusu L. (1935) Essai sur la création artistique, Paris, Alcan

Trong N. (2018) Philosophie de la marche, Le Monde, L'Aube.

Varela F. (2017) Le cercle créateur (Ecrits 1976-2001), Ed du Seuil, Points

Yerly C (2009) Imaginer, inventer, créer : une potentialité humaine, Educateur n°12/2009. http://www.revue-educateur.ch/dossiers/lécole-de-la-créativité

Wallon H. (1942) De l'acte à la pensée, Essai de psychologie comparée, Flammarion

Willemart P. (2019) Les processus de création dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs de Marcel Proust*, Paris l'Harmattan

ANNEXES

Annexe 1 – Séminaire public de recherche **147**

Annexe 2 – Atelier collectif d'échange et de réflexion **148**

Annexe 3 – Entretiens biographiques et entretiens d'explicitation **149**

Annexe 4 – Grille d'observation **150**

Annexe 5 – La Comédie Saint Etienne **151**

Annexe 6 – Formation Issoudun **152**

Annexe 7 – ATLA Paris, Musiques actuelles **153**

Annexe 8 – FGO Barbara, ... **154**

Annexe 9 – Open factory, Brest **155**

Annexe 10 – AGRILAB UniLaSalle, Beauvais **156**

Annexe 11 – ENSCI, Paris **157**

Annexe 12 – ENJMIN, Angoulême **158**

Annexe 13 – PLANET DESIGN **159**

Annexe 1 – Séminaire public de recherche

Séminaire public de recherche : LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION
Les 3 et 31 mars, 23 juin et 13 octobre 2017 de 14h à 16h30,
au Cnam, 292 rue St Martin, Paris 3ème

Les nouvelles cultures d'action économique et sociale tendent à valoriser le **concept de création** qui prend pour partie la place du concept d'innovation, et se présente comme un nouvel impératif social. Cette évolution concerne tous les domaines : artistique, culturel, scientifique, industriel, professionnel.

Pour échapper à un discours mythique et rendre compte de ce qui se passe tant au niveau des activités de création que des sujets créateurs, il est possible d'emprunter la voie d'une ***description et d'une analyse des expériences de création****, telles qu'elles sont vécues par les sujets créateurs eux-mêmes*.

A cette fin la chaire Unesco « Formation et Pratiques Professionnelles » du Cnam, le Centre de Recherche sur la Formation (Crf-Cnam, EA 1410), le Laboratoire Savoirs et Pratiques du Moyen Âge à l'époque moderne (Saprat-EPHE, EA 4116), l'AFDAS (Fond d'Assurance Formation des Activités du Spectacle), l'École Nationale Supérieure de Création Industrielle, (ENSCI-Les Ateliers) conduisent un **programme coordonné de recherche/action/formation** soutenu par le Laboratoire d'Excellence **Hastec.**

Ce programme comporte notamment un **Séminaire public de recherche, de 14h00 à 16h30 au Cnam, 292 rue Saint Martin**, **75003 Paris,** accueillant des figures contemporaines de la thématique de la création et ouvrant un échange sur leurs expériences :

Le 3 mars 2017, **Cédric Villani,** médaille Fields, directeur de l'institut Henri Poincaré et auteur notamment de l'ouvrage « *Les coulisses de la création* » *(Amphi Abbé Grégoire).*

Le 31 mars 2017, **Denis Laming,** architecte concepteur du Futuroscope de Poitiers et co-initiateur du renouveau du mouvement Néo-Futuriste en architecture. *(Amphi Abbé Grégoire).*

Le 23 juin 2017, Pierre-Michel Menger, Directeur d'études EHESS, Professeur au Collège de France, Chaire de *Sociologie du travail créateur.* (*Amphi Robert Faure*)

Le 13 octobre 2017, Armand Hatchuel Professeur, MINES ParisTech., Centre de Gestion Scientifique, Ingénierie de la conception, Paris, *(Amphi Jean-Baptiste Say)*

Le 17 novembre Emmanuelle Volle, Neurologiste et chercheur INSERM à l'Institut Brain and Spine (ICM), *« Créativité et Neurosciences ». (Amphi Jean-Baptiste Say).*

Le séminaire public est un séminaire de recherche ouvert, accueillant les professionnels, chercheurs et étudiants intéressés par le thème

Inscription gratuite auprès de ***Marie-Laure Vitali, Responsable opérationnelle*** de la Chaire Unesco : marie-laure.vitali@cnam.fr

Annexe 2 – Atelier collectif d'échange et de réflexion

PROGRAMME COORDONNÉ DE RECHERCHE SUR LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION

Objectifs : travail d'évocation d'un moment de création et capitalisation d'éléments transversaux.
L'atelier de recherche création consiste à échanger entre professionnels sur leurs expériences de création. En acceptant d'y participer, vous serez conviés à raconter vos propres expériences de création et aurez l'occasion d'échanger sur celles des autres.

4 séances d'atelier : organisées au **Cnam, 2 rue conté, 75003 Paris, de 9H30 à 12H30**, les :

1. **Jeudi 4 mai,** salle 31-2-87 (Accès 31, 2ème étage, salle 87)
2. **Mercredi 10 mai,** salle 31-2-89, (Accès 31, 2ème étage, salle 89)
3. **Lundi 22 mai,** salle 33-3-20 (Accès 33, 3ème étage, salle 20)
4. **Mercredi 14 juin 2017,** salle 33-3-20 (Accès 33, 3ème étage, salle 20)

Animateurs /chercheurs :

Martine Dutoit (martine.dutoit@neuf.fr) et Long Pham Quang (lphamquang@gmail.com).

Enregistrement audio des récits des participants et des échanges - Si certains ne souhaitent pas être enregistrés merci de le signaler.

Participants

Prénom	Activité / Structure	Activité
Armand	ENCSI	Enseignant chercheur et plasticien
Bartek	Artiste libéral	Photographe plasticien
Gilles	FGO Barbara	Dir. de formation et musicien
Ichun	Profession libérale	Thérapeute chinoise
Jean-Marie	Cnam	Enseignant-chercheur, auteur
Jean-Pierre	Cnam Le vent se Lève	Enseignant chercheur et Dir. D'un Centre de création culturelle
Mélinée	Artiste libérale	Scénographie
Pascaline	Artiste libérale	Artiste Clown
Pascale	FGO Barbara	Chargée de production
Valérie	ENCSI	Etudiante et Artiste plasticienne

Contact : Marie-Laure Vitali (marie-laure.vitali@cnam.fr), Responsable opérationnelle Chaire Unesco-Cnam

Annexe 3 – Entretiens biographiques et entretiens d'explicitation

Accéder aux expériences de création par l'entretien biographique et l'entretien d'explicitation

Une description du vécu de l'expérience de création :

Pour avoir accès au vécu des expériences désignées par les participants comme expérience de création, nous avons eu recours à l'entretien d'aide à l'explicitation mis au point par P. Vermersch. Il consiste en un guidage spécifique qui vise « la verbalisation des éléments implicites de l'activité du sujet à travers la mise en mots des prises d'informations, de leurs modes de traitement, des prises de décision et des opérations d'effectuation qui sont en œuvre » dans le déroulement de l'action (Faingold).

Durant l'entretien, l'accent est mis sur la description de l'action revécue qui se manifeste par une formulation au présent et en première personne. Nous distinguons donc dans un premier temps ce qui est dit en 1ère personne et constitue cette description de l'action dans sa dimension procédurale.

Analyse de ce qui est dit (Ducrot) : identifier les espaces (ou les dimensions) des expériences de création

Cependant ce qui est dit concerne ce qui « fait expérience », qu'en est-il alors d'une expérience propre au sujet qui s'exprime en 3e ou en 2e personne ?
Pour y répondre nous différencions (à la suite de Wermersch) le point de vue en 1ère personne et l'expression en 1ère personne (Vermersch, Wilmet) dans l'analyse de ce qui est dit, avec l'hypothèse que le sujet peut parler de lui-même suivant en 2e ou 3e personne (Wilmet, Ducrot).

Faire partager son expérience : la délibération interne

La présence d'un discours intérieur qui n'est pas toujours n'introduit pas les expressions comme « *je me dis* ». Il émerge également avec l'expression d'un point de vue en deuxième personne. Quand les participants font part de leurs expériences vécues par un discours intérieur, ils invitent le chercheur à vivre la même expérience qu'eux, comme s'il était à leur place (« *tu te dis : "bon, il faut que j'y aille"*..). Certains énoncés peuvent être formulés comme des consignes virtuelles. Le chercheur en suivant ces consignes en lui-même peut vivre en simulation une expérience similaire à celle du sujet parlant (« tu vois »). Il s'agit ici de repérer et de décrire ce qui est vécu lors de l'expérience de création par le sujet lui-même mais n'est pas perceptible pour autrui.

Faire entendre (comprendre) son expérience propre : ce qui advient vs ce qui revient

La présence d'une expression en 3ème personne, dans ce qui est dit, rend compte de ce qui apparaît comme imperceptible au sujet parlant, notamment par la présence de pronoms "démonstratifs" : « c'est là », « c'est ça », « un truc comme ça »... Les références au contexte et/ou au co-texte des déictiques permettent de remonter les différentes dimensions spatiales et temporelles de l'expérience vécue.
La présence de cette expression en 3e personne (ça, il y a, on…) peut s'accompagner d'une expression émotionnelle (silences, gestes, répétitions d'une syllabe ou d'un mot, rupture dans le cours de l'entretien, …) qui marque une reconnexion avec un évènement vécu auparavant.
Le re-vécu de ces évènements lié à l'expression émotionnelle n'est pas forcément directement formulable, mais juste perceptible (ce/ça/c') ou imperceptible (il/il y a).
A travers cette expression "polyphonique" (Ducrot, 2008), le sujet fait entendre la façon dont il se perçoit comme la façon dont il perçoit son environnement. Cette perception implique ce qui est vécu la situation de production mais aussi les traces d'évènements re-vécus à cette occasion. En ce sens, l'expression "polyphonique" peut permettre de rendre compte de différents espaces de perception, qui constituent des espaces ou des dimensions de l'expérience de création.

Annexe 4 – Grille d'observation

Grille de recueil des matériaux : dispositifs d'incitation ou d'accompagnement à la création

Les matériaux recueillis permettent d'analyser les hypothèses en actes sur ce qu'est une expérience de création du point de vue des acteurs rencontrés. Les grilles sont à renseigner en fonction des matériaux qui ont pu être recueillis.

Le dispositif observé : (nom)			
Renseignements généraux (adresse, téléphone, adresse mail, etc.)			
Chercheur (s)	Date	Lieu de la rencontre	Audio/Vidéo/Notes
Acteurs rencontrés			
	Statut, rôle dans le dispositif	Principaux éléments de parcours	Remarques / Autres
Acteur 1			
Acteur 2			
Acteur 3			
…			
Contexte organisationnel			
Histoire / émergence du dispositif			
Publics visés			
Objectifs principaux et secondaires			
Organisation, locaux, moyens, etc.			
Nature des activités proposées			
Réalisations			
Brochures, plaquettes, flyers, contacts, etc. ?			
Remarques / Autres			
Entretien avec le(s) concepteur(s) / responsable(s)			
Ce qu'il dit de son expérience professionnelle, personnelle, de ses choix et intentions			
Ce qu'il dit des intentions du dispositif de son point de vue			
Ce qu'il dit de ce qu'est le dispositif pour lui : modes opératoires, stratégies, priorités			
Ce qu'il dit sur le sens de son activité au sein du dispositif (environnement matériel, humain, symbolique, etc.)			
Remarques/Autres			

Observations de la mise en œuvre des modalités pédagogiques dans une situation	
Caractéristiques de la situation observée susceptibles de susciter et de soutenir l'expérience de création	
Entretien avec ceux qui accompagnent les bénéficiaires dans la situation observée, intentions pédagogiques et propositions d'activités : principaux éléments	
Entretien avec les bénéficiaires dans la situation observée, attentes et investissement des propositions : principaux éléments	
Remarques / Autres	

Annexe 5 – La Comédie Saint Etienne

Histoire et/ou émergence des idées	La Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national, est une institution théâtrale entièrement animée par l'énergie de la création. Elle produit des spectacles de renommée nationale et internationale. Créée par Jean Dasté il y a 70 ans, La Comédie fut pionnière de la décentralisation dramatique française. Elle est dirigée depuis janvier 2011 par Arnaud Meunier, qui y développe un projet, où la création et la transmission sont intimement liées. À ses côtés, des artistes associés, en 2016 : Julie Deliquet (Collectif In Vitro) et Pierre Maillet (Les Lucioles) rejoignent Matthieu Cruciani (The Party) ; un ensemble artistique avec des auteurs, metteurs en scène, comédiens.
Publics visés	Une des treize Écoles supérieures d'art dramatique qui forment les artistes de demain : une formation sur 3 ans dans une promotion de dix élèves avec des artistes professionnels de qualité (ateliers d'interprétation, chant, corps, études critiques) des commandes d'écriture pour les élèves à des auteurs vivants, des projets internationaux, un partenariat avec la Ciné-Fabrique de Lyon et une insertion professionnelle sur 3 ans avec un dispositif performant (DIESE). Habilitée par le ministère de la Culture et de la Communication à délivrer le Diplôme national supérieur professionnel de comédien (DNSPC), elle accueille chaque année 2 promotions. Elle s'est engagée depuis septembre 2014 dans un programme Égalité des chances, novateur et volontariste en vue de favoriser l'accès pour des jeunes gens issus de la diversité culturelle, sociale et géographique, aux Écoles supérieures d'art dramatique. Elle est également habilité depuis 2016 à délivrer le Diplôme d'État (DE) de professeur de théâtre.
Objectifs principaux et secondaires	- Former des Apprenants par la création de spectacles ouverts aux publics de la Ville/Région. - Encadrement par les professionnels Artistes, acteurs, metteurs en scène
Organisation, locaux, moyens	- Infrastructure : au cœur d'un Centre dramatique national entièrement reconstruit : trois plateaux de création et deux studios - En septembre 2017, La Comédie a inauguré son nouveau bâtiment sur le quartier créatif Manufacture-Plaine-Achille. - Espace de travail ouvert, ateliers et salles de travail
Nature des activités proposées	- Formation - Accueil d'artistes résidents
Réalisations	- Spectacles - Ateliers : Permettre la rencontre de jeunes acteurs venus du Burkina Faso, du Congo, de France, de Guinée. Depuis 2014, l'école et le laboratoire ELAN* organisent des ateliers communs. L'atelier réunit 6 élèves comédien.ne.s de la promotion 29 et 4 stagiaires du laboratoire ELAN*. Il est également présenté à Ouagadougou. *Laboratoire de formation porté par le festival des Récréatrales à Ouagadougou
Contact	https://ecole.lacomedie.fr/lecole/editorial/ Place Jean Dasté, 42000 Saint-Étienne
Remarques	Gratuite ou payante, annuelle ou ponctuelle, La Comédie propose la pratique du théâtre sous différentes formes tout au long de l'année : pour enfants, adolescents, Stages pour amateurs

Annexe 6 – Formation Issoudun

Histoire et/ou émergence des idées	- Depuis 1989 LFI développe une activité exclusive de formation aux métiers des Musiques Actuelles et propose notamment des formations certifiantes (chargé de production, régisseur de production) et des formations professionnalisantes financées par la Région.
Publics visés	- Apprenants : professionnels et futurs professionnels de la filière musicale
Objectifs principaux et secondaires	- Les actions visent à former des chargés de production de niveau III et des régisseurs de spectacle de niveau III capables d'atteindre des objectifs avec une large autonomie au sein d'un cadre défini par leur employeur. - Les entreprises qui les emploient sont à 70% de très petites entreprises employant entre un et cinq salariés.
Organisation, locaux, moyens	- Infrastructure : Espace de travail ouvert, ateliers et salles de travail dans les locaux dédiés dans un bâtiment neuf situés dans une petite ville de l'Indre, en région Centre-Val de Loire. - Personnel encadrant dédié : Plus de 120 professionnels interviennent ou sont intervenus à Issoudun. Une grande partie des entreprises du secteur sont partenaires des formations, soit en recrutant d'anciens stagiaires, soit en les accueillant pour la durée de leur stage pratique. - Avec ses administrateurs issus des organisations représentatives, ses 70 formateurs occasionnels et un réseau d'anciens stagiaires actifs sur tout le territoire, LFI a développé dans le temps une relation étroite avec le milieu professionnel.
Nature des activités proposées	- Création de situations de co-développement et de co-travail - Différents modules de formation proposés alliant repositionnement d'un projet personnel au travail collectif en sous-groupe où les apprenants sont acteurs de ces différents modules.
Réalisations	2014 – Projet Trema-LAB : vers un dispositif de formations innovant basé sur le développement des compétences visant à : Explorer les rapports entre les logiques économiques, organisationnelles et professionnelles du secteur par l'analyse du travail ; • Définir un cadre conceptuel et méthodologique permettant d'articuler les problématiques des personnes, des entreprises et du secteur par rapport aux situations de travail ; • Construire un dispositif de formation facile d'accès au service de l'individualisation des parcours (VAE, formations modulaires ou à distance) ; • Contribuer à la stratégie collective de développement du secteur (production de ressources).
Contact	http://www.lfissoudun.org/ PIAF, rue du Bât le Tan – 36100 Issoudun Tel : 02 54 03 16 26

Annexe 7 – ATLA Paris, Musiques actuelles

Histoire et/ou émergence des idées	L'école ATLA est née à l'initiative d'une association autour de la guitare fondée en 1993 par deux artistes compositeurs interprètes : Antoine Tatich et Luiz de Aquino. Les partis pris d'ouverture, de découverte, d'analyse et de création permanente d'ATLA ont permis de nombreuses expériences autour de l'école ATLA. En effet, l'implication dans les musiques actuelles ont permis progressivement, de nouveaux lieux de vie et de développement artistique et culturel ont vu le jour : Atla a participé a l'émergence d'Atlabel, de System A, du pôle d'accompagnement E-pôle, de la Coopérative d'Activité et d'Emploi CLARA ainsi que le Centre FGO-Barbara dont ATLA a été gestionnaire, pendant 10 ans . Aujourd'hui recentrer sur son cœur de métier Atla est un organisme de formation complet dédiée aux formations musicales sur mesure et aux formations de l'entourage des musiciens (production, diffusion…). Son expérience dans son domaine lui permet de proposer sous différentes formes des dispositifs d'accompagnement de projet artistique dont un dans le cadre du Fond de professionnalisation d'Audiens http://www.artistesettechniciensduspectacle.fr/
Publics visés	Les cycles et formations pros musiciens et chanteurs comportent un tronc commun de cours magistraux théoriques, ainsi qu'un nombre d'heures de cours pratiques adaptés au niveau et à la disponibilité des stagiaires. Ces cycles ouvrent l'accès au diplôme de l'école, ainsi qu'au certificat MIMA – Musicien Interprète des Musiques Actuelles, titre de niveau IV enregistré au JO du 16 juin 2013, délivré par la FNEIJMA. Formation Chargé(e) de Management Artistique et Culturel, créée en 2002, s'adresse à toute personne dont le projet professionnel s'oriente vers les métiers du spectacle vivant et des musiques actuelles. Titre de niveau III "Chargé(e) de Management Artistique et Culturel", enregistré au RNCP (publication au JO du 14 avril 2012). Accessible également en VAE. Formation Chargé(e) de diffusion – booker : le ou la chargé(e) de diffusion – booker appelé aussi « tourneur » possède une connaissance précise du contexte social, économique et politique du spectacle vivant. Le cœur de son activité est la vente, la commercialisation de spectacles / concerts produits par un artiste, une compagnie ou une structure de production. Durée en centre : 400h (11 semaines) - en entreprise : 606h (20 semaines) Formation accompagnement d'artistes s'adresse à toute personne désirant construire un projet professionnel autour du spectacle vivant et de la musique enregistrée. 290h en centre et 60h en entreprise
Objectifs principaux et secondaires	Maîtriser les fondamentaux théoriques de la musique Être capable de restituer ses acquis sur scène ou dans le cadre de l'enseignement Connaître son environnement de musicien afin de s'insérer dans le milieu, de gérer au mieux sa future carrière et son évolution Acquérir les moyens sûrs et efficaces pour composer, écrire, diriger un arrangement et orchestrer des œuvres musicales
Organisation, locaux, moyens	1ère Société Coopérative d'Intérêt Collectif culturelle Infrastructure : ateliers et salles de travail sur deux niveaux, cafétéria Personnels encadrants dédiés : personnel administratif, Directeur, secrétariat, webmaster, professeurs de musique, responsable et accompagnants en management artistique et culturel
Nature des activités proposées	Espace scénique de travail ouvert (JAM session regroupant les élèves de tous niveaux) L'école ATLA, spécialisée depuis 20 ans dans les musiques actuelles (blues, rock, pop, jazz, funk, reggae, variété…), propose également des cours de musique pour les amateurs. Tous instruments, chant, chorale, ateliers de groupe, atelier d'écriture, chanson, dès 16 ans, pour débutants et confirmés.
Réalisations	Festivals hors les murs, Master Class, Concerts, Songs contest
Contact	www.atla.fr **Entrée :** 12, Villa de Guelma 75018 Paris - **Courrier :** 11, rue André Antoine 75018 Paris 01.44.92.96.36

Annexe 8 – FGO Barbara

Histoire et/ou émergence des idées	Projet emblématique de la politique parisienne en direction des jeunes, la construction de FGO-Barbara est née du manque de lieux facilement accessibles à de jeunes musiciens, amateurs ou en voie de professionnalisation, désireux de développer leurs projets artistiques. Porté politiquement et administrativement par le secteur de la jeunesse de la Ville de Paris, ce projet majeur n'en revêt pas moins une dimension culturelle essentielle. Destiné aux jeunes âgés de 13 à 28 ans, cet équipement public développe une aide personnalisée forte en termes d'accompagnement et de soutien aux groupes et à leurs projets musicaux. Ouvert depuis 2008, FGO-Barbara est un établissement culturel de la Ville de Paris, ancré dans le quartier de la Goutte d'Or, au cœur du 18ème arrondissement. C'est un lieu d'ouverture, d'accès à la culture et à la diversité musicale
Publics visés	Pour tous les publics et pour tous les styles de musiques actuelles.
Objectifs principaux et secondaires	A la croisée du vaste domaine des pratiques «amateurs» et de celui tout aussi riche à Paris des professions artistiques, FGO-Barbara a vocation à être une véritable passerelle. Ce lieu inédit s'inscrit au cœur d'un vaste dispositif d'équipements et d'initiatives publics partant des centres d'animation tout particulièrement destinés aux amateurs et aux débutants, jusqu'aux aux établissements culturels de la Ville en passant par les lieux d'éducation artistique que les conservatoires municipaux. Conçu avec un souci tout particulier de cohérence avec les réseaux publics et privés d'émergence des talents et de diffusion artistique existants, FGO-Barbara s'articule ainsi notamment avec les autres grands projets culturels municipaux que sont la Gaîté Lyrique - dédié aux musiques nouvelles et aux arts numériques - et le Théâtre des Trois Baudets - consacré à la chanson d'expression francophone - constituent les éléments phares.
Organisation, locaux, moyens	**FGO-Barbara** c'est une salle de concerts de 300 places, 7 studios de répétitions et d'enregistrement et 2 salles d'activités pluridisciplinaires au service de la pratique amateur, de l'accompagnement d'artistes et de la création. Equipe composée de près de 25 personnes (direction/coordination, production, programmation, accompagnement, communication, accueil, comptabilité/gestion, régis, entretien…)
Nature des activités proposées	Accompagnement - diffusion - studios de répétition - action culturelle FGO Barbara "Fabrique des possibles", dont l'équipement est dédié à la découverte, met en lumière et soutient des projets émergents aussi bien que la crème des artistes indépendant.e.s, underground ou reconnu.e.s via des dispositifs (#Parcours et #Séquence), des périodes de résidence (de travail et de création) et de l'action culturelle. Activités : Bien-être, Capoeira, Chant, danse, Musique, Théâtre, Yoga
Réalisations	Depuis son ouverture, en 2008, FGO-Barbara, situé dans le 18e arrondissement, s'est affirmé comme un lieu incontournable de pratique et de création pour les jeunes musiciens à Paris. Cet établissement participe largement du souhait de la Ville de Paris de favoriser l'émergence et l'épanouissement des jeunes talents parisiens, amateurs ou en voie de professionnalisation, en leur permettant d'exercer leur passion, la musique, dans d'excellentes conditions. Si la jeunesse est au cœur du projet pédagogique de FGO-Barbara, son éclectique et riche programmation culturelle s'adresse quant à elle à tous les Parisiens. La pluralité de l'offre artistique proposée a permis à l'établissement de se forger au fil des années une identité forte : un lieu original, ouvert et accueillant, pleinement inscrit dans son quartier. Une des plus belles réussites de FGO-barbara est en effet d'avoir réussi à se muer en point de rencontre des publics, des de musiques et des talents.
site web	http://www.fgo-barbara.fr/ 1 rue de Fleury - 75018 Paris
Remarques	Afin de faciliter son ancrage dans le réseau des établissements culturels municipaux, c'est désormais sous l'égide de la Direction des Affaires Culturelles (DAC) de la Ville de Paris, que FGO-Barbara continuera de mettre à l'honneur les pratiques culturelles et artistiques des Parisiens.

Annexe 9 – Open Factory, Brest

Histoire et/ou émergence des idées	L'OPEN FACTORY est un atelier ouvert d'innovation pluridisciplinaire créé à l'Université de Bretagne Occidentale (UBO) en partenariat avec l'École Européenne d'Art de Bretagne (EESAB). Il a été créé en 2015 dans l'esprit des FABLAB inspirés par le MIT. L'OPEN FACTORY a pour vocation de devenir un carrefour entre l'enseignement, la recherche et le milieu socio-économique
Publics visés	Apprenants : étudiants en formation initiale ou continue ainsi que des lycéens Enseignants et enseignants-chercheurs de l'université Tout acteur ou porteur d'idée qu'il s'agisse de créateurs, entrepreneurs, start up, entreprise ou collectivité locale/territoriale
Objectifs principaux et secondaires	Créer un *« environnement favorisant l'interaction sociale, stimulant ainsi l'engagement, la motivation et la créativité dans le but d'améliorer la culture scientifique ainsi que l'esprit entrepreneuriat et d'innovation de chacun* » Créer et mettre à disposition un espace d'activité et d'apprentissage ouvert pour partager des ressources et des compétences technologiques, scientifiques et sociales Développer un réseau avec des partenaires du milieu socio-économique Favoriser des activités de co-développement par le travail collaboratif Mettre à disposition des équipements de conception et de fabrication numérique
Organisation, locaux, moyens	Infrastructure : Espace de travail ouvert, ateliers et salles de travail dans les locaux de l'université Equipement de fabrication numérique : Mise à disposition d'équipement de fabrication numérique (imprimantes 3D, découpeuse laser, fraiseuses, scanner 3D) Personnel encadrant dédié : Fab-Managers et enseignants-chercheurspersonnels encadrants
Nature des activités proposées	Accompagnement de créateurs Dans le cadre de projets: Fab City, Handilab, Foodlab, Fablab 2.0 Création de situations de co-développement et de co-travail Accompagnement des utilisateurs des machines à commandes numériques Formations spécifiques pour l'utilisation d'équipements high tech complexes Formations à la créativité formations aux pratiques numériques pour différents cursus de l'université
Réalisations	Animation de programmes d'études tels que "les villes en transition", "la fabrication d'équipement de prototypage", ou le "Handilab" Quelques exemples de réalisations : un instrument de musique de type caisse de type résonance parallélépipède inspiré de l'instrument de musique CAJÓN inventé au Pérou, Di-Box (Direct Input Box) : outil numérique utilisé en lien avec un instrument de musique et une table de mixage/console Spatialiseur binaural Veste acoustique pour malentendants
Contact	https://uboopenfactory.univ-brest.fr/ Adresse : Faculté des Sciences et Techniques, Bâtiment D, Salle D133, 6 avenue Le GORGEU, 29238 BREST CEDEX 3, Tel: 02 98 01 83 22

Annexe 10 – AGRILAB UniLaSalle, Beauvais

Mehdi JABER, Resp. **Agri**Lab & Chargé de Mission Innovation Numérique
Institut Polytechnique UniLaSalle
19 rue Pierre Waguet - BP 30313 - F-60026 BEAUVAIS Cedex
Tél. : +33(0)3.44.06.38.58 Port. : +33(0)7.63.90.16.59

Histoire et/ou émergence des idées	UniLaSalle Beauvais accueille 2000 élèves ingénieurs en Agriculture, Alimentation & Santé et Géologie, et offre également une formation de Techniciens Supérieurs en Géologie ainsi que plusieurs masters. Faire cohabiter : université /fermes- agri-lab est donc un projet de centre expérimental d'innovation, mais géré aussi comme un fab-lab plutôt citoyen
Publics visés	Apprenants : étudiants en formation à UNILASALLE, Agriculteurs locaux, institution agricoles, entreprises, startups, tout public
Objectifs principaux et secondaires	Créer un lieu d'accueil Remettre au cœur l'inventeur et son éco-système à moindre coût et minimum de machine. 80% de ce qu'il faut pour prototyper est sur place – lieu ressource (numérique – média/digital 2.0- usage analyse par drone – amélioration prototype, électronique, imprimante 2D, métal/bois mécanique-soudure dans plusieurs boxes d'usages) pour un abonnement annuel très bas où on peut venir le lundi, mardi et jeudi - il y a toujours une personne la seule contrainte : charte des fab-lab « vous venez, vous faites, vous partagez », Capitalisation du savoir sur le champ / chambre d'écho pour les répliquer, les diffuser sous forme open source Démystifier la technologie. Faire le lien entre « j'ai une idée » et l'incubation technique donc avant modèle économique.
Organisation, locaux, moyens	Infrastructure : Panneaux voltaïques- en U comme une ferme ; Espace de travail ouvert (modulable), ateliers et salles de travail dans des locaux neufs et dédiés sur le campus : salle de convivialité, bureaux partagés et chambres (pour projet et séjour courte durée). Le hangar-établis pour prototypes 3 types de services : des laboratoires universitaires en biologie, une plateforme agronomique et une ferme - une plateforme de procédés de transformation alimentaire – et un espace de travail et de protypage en collaboratif – 4 objectifs autour de l'exploitation agricole : travail sur les productions de l'exploitation agricole–animal-végétale-, nouveaux services exemple circuit court – transformation blé vers farine vers pâtisserie-, procédées de premières transformations alimentaires et non alimentaires, et énergies renouvelables Equipement de fabrication avec mise à disposition d'équipement de fabrication dont numérique. Personnel encadrant dédié est facilitateur et accompagnateur : Fab-Managers et experts en agricultures (enseignants-chercheurs, conseillers en entreprises et agricoles etc.)
Nature des activités proposées	Création de situations de co-développement et de co-travail Accompagnement des utilisateurs des machines à commandes numériques Accompagnements de projets individuels et collectifs via l'utilisation d'équipements high tech Soutien à l'innovation
Réalisations	Démarche de projet collaboratif en mode problématique
Site web	Site web : http://agrilab.unilasalle.fr
Remarques	Construction livrée en janvier 2018, inaugurée en mai 2018, équipe de 6 personnes constituée en septembre 2018, équipements livrés entre septembre et décembre 2018, ouverture du centre octobre 2018.

Annexe 11 – ENSCI, Paris

Histoire et/ou émergence des idées	En 1981, c'est par la volonté de **François Mitterrand**, alors président de la République et **Jack Lang**, ministre de la Culture, par l'action de **Claude Mollard**, futur délégué aux Arts plastiques et **Patrick Bouchain**, l'architecte missionné pour rédiger un rapport sur l'enseignement du design, que s'élabore la future École Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI-Les Ateliers). En 1982, **Jean-Louis Monzat de Saint-Julien**, qui a imaginé avec **Patrick Bouchain** la structure de l'école, devient le premier directeur. L'ENSCI-Les Ateliers est placée alors sous la double tutelle du ministère de l'Industrie, de la Recherche et de la Technologie et du ministère de la Culture Les deux parrains de l'école sont **Jean Prouvé** et **Charlotte Perriand**.
Publics visés	Selon le principe de la diversité des profils, l'ENSCI admet quatre catégories de candidats, déterminées par leur diplôme ou leur parcours professionnel. L'obtention du bac est obligatoire pour tous sauf pour la catégorie IV.
Objectifs principaux et secondaires	Née d'une volonté politique en 1982, l'École Nationale Supérieure de Création Industrielle (ENSCI-Les Ateliers) est la seule école nationale exclusivement consacrée à la création industrielle et au design. Il s'agissait alors de rompre avec les modèles académiques en plaçant la création au cœur des préoccupations de la production industrielle et ainsi renouer avec l'esprit du Bauhaus ou du Black Mountain College. Établissement public à caractère industriel et commercial, l'ENSCI-Les Ateliers est placée sous la double tutelle des ministères chargés de la Culture et de l'Industrie et jouit d'une reconnaissance et d'une insertion nationale et internationale de premier plan.
Organisation, locaux, moyens	Dès son origine, l'ENSCI-Les Ateliers a mis en place une pédagogie innovante basée sur le projet et le cursus individualisé, selon une approche centrée sur l'élève et son parcours - contrairement aux cursus chronologiques classiques - où les élèves aux profils très variés sont acteurs de leur propre formation. Un environnement propice à l'expérimentation et à la connaissance : Autour des ateliers de projets, les élèves expérimentent avec la modélisation numérique, le maquettage et le prototypage rapide grâce à des outils comme les machines numériques, l'imprimante et le scanner 3D... Ils utilisent les ateliers matières, les studios photo, vidéo et numérique. Ils nourrissent leur esprit au Centre de Documentation. Cet environnement de production et de transmission du savoir reste ouvert 24h/24h toute l'année.
Nature des activités proposées	À l'ENSCI-Les Ateliers, on "apprend par le faire" : on expérimente, on procède par itération, on manie les incertitudes. On apprend à gérer la complexité, à concevoir des usages et des systèmes dans une démarche socialement responsable. La durée des études à l'ENSCI-Les Ateliers est variable en fonction de la catégorie d'entrée : **Catégorie I / (Bac toutes séries) :** 5 ans d'études **Catégorie II / (Bac +2 : DMA, DUT, BTS) :** 4 ans d'études **Catégorie III / (Bac +3 et plus : Bachelor, licence...) :** 3 ans d'études **Catégorie IV (expérience professionnelle d'au moins 4 ans) :** 3 ans d'études minimum Le diplôme de Créateur Industriel délivré par l'école est au grade Master.
Réalisations	La Galerie des Ateliers est le pendant du lieu d'exposition physique de l'école. C'est un espace de rencontres, de présentation, d'échanges de connaissances, qui donne à voir une vision singulière du design en adéquation avec l'esprit qui souffle à l'ENSCI-Les Ateliers. Une sélection de textes, de projets d'ateliers et de diplômes,..., est proposée ici et mise à jour régulièrement.
Contact	https://www.ensci.com ENSCI 48 rue Saint-Sabin, 75011 01.49.23.12.12

Annexe 12 – ENJMIN, Angoulême

Histoire et/ou émergence des idées	L'École nationale du jeu et des médias interactifs numériques (Enjmin) est une école du Cnam créée en 2005. Elle est née d'une collaboration initiée et pilotée en 1999 par le centre régional du Cnam Poitou-Charentes associant le Conservatoire national des arts et métiers (Cnam), l'Université de La Rochelle (Charente-Maritime), l'Université de Poitiers (Vienne), le Centre national de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI). Le Pôle Image Magelis est le principal financeur de l'école.
Publics visés	Le Cnam-Enjmin a pour vocation de proposer des formations diplômantes et certifiantes ouvrant aux différents métiers des secteurs de la production de jeux vidéo et du numérique. Le Cnam-Enjmin est un des principaux acteurs du Campus Image qui regroupe près de 1200 étudiants répartis sur 12 écoles à Angoulême. Apprenants : étudiants en formation Master ; ingénieur.e.s par apprentissage ; Mastère
Objectifs principaux et secondaires	Former des professionnels, des chercheurs et des artistes de haut niveau Constituer un lieu de recherche fondamentale et appliquée dans les domaines scientifiques et techniques, supports des médias interactifs Proposer une ouverture aux professionnels de l'audiovisuel cherchant une nouvelle orientation et une qualification Accompagner les élèves et anciens élèves dans leur demande d'aides financières à la création d'œuvres ou d'entreprises Créer un lieu de rencontres internationales, physique et virtuel, ouvert aux auteurs professionnels et aux chercheurs des médias interactifs numériques
Organisation locaux moyens	Siège des anciennes papeteries du même nom, le Nil offre un espace entièrement rénové de 4 300 m², sur les bords de la Charente. Il abrite : le Cnam-Enjmin sur 2 000 m² • Un foyer pour tous les étudiants du Campus de l'Image • Un restaurant universitaire du CROUS • Un amphithéâtre de 270 places • Un espace de travail exceptionnel au sein du Cnam-Enjmin • Un studio de capture de mouvement • Un studio son et 8 salles de TP • 420 m² dédiés à la recherche • 1 plateau projet de 400 m² Personnel encadrant dédié : enseignants-chercheurs - professionnels encadrants
Nature des activités proposées	Le master jeux et médias interactifs numériques (JMIN) est coaccrédité par le Cnam, l'Université de La Rochelle et l'Université de Poitiers. Le Mastère Spécialisé® Interactive Digital Experiences (IDE) est un diplôme du Cnam, délivré en partenariat avec GOBELINS, l'École de l'image et accrédité par la Conférence des grandes écoles Le diplôme d'ingénieur Cnam informatique, sciences et technologies des médias numériques (STMN)
Réalisations	Dans les domaines des jeux, de l'interactivité, du transmédia, le Cnam-Enjmin apporte son expertise pour réaliser des projets de recherche en partenariat avec ses laboratoires partenaires au travers notamment d'un partenariat de recherche Créativité Images et Interactions Numériques (incluant notamment l'ÉESI, les laboratoires du CNAM et les laboratoires de l'Université de Poitiers). Ses étudiants peuvent, dans le cadre de stages ou de conventions, participer à la réalisation de prototypes. En fin de master, ils peuvent collaborer en tant que doctorants à vos projets de recherche et développement (thèse CIFRE, conventions de recherche, recherche collaborative avec les laboratoires partenaires).
Contact	http://www.enjmin.fr/cnam-enjmin/presentation Bâtiment du Nil, 138 rue de Bordeaux 16000 Angoulême

Annexe 13 – PLANET DESIGN

Histoire et/ou émergence des idées	Planet Design est un studio de création créé en 2000 par le designer Éric Berthes. Spécialiste du design produit et de la visibilité de marque par l'objet. Formé à l'École Boulle et à Strate, Eric Berthes, dans un premier temps, dédie son activité à la direction artistique des collections de l'Orfèvrerie d'Anjou. Il dépoussière les collections et entame une démarche vers des formes épurées et contemporaines. Éric insuffle à l'agence, son équipe et ses créations un souffle résolument moderne et contemporain.
Publics visés	Grandes marques et produits de luxe – Orfèvrerie, Spiritueux, Champagnes, Hôtellerie & restauration, art de la table…
Objectifs principaux et secondaires	Précurseur d'idées innovantes, l'agence **Planet Design** accompagne dans la concrétisation de de projets en design volume, intégrant tout le processus de la création d'un produit, en passant par la connaissance de la marque, la recherche créative, le développement technique et sa fabrication. Produits, meubles, flacons, coffrets, displays ou création d'univers retail et scénographie, Planet Design propose à ses clients une vision novatrice en s'attachant à placer l'ADN de marque et la cible à laquelle elle souhaite s'adresser au cœur de son processus de création.
Organisation, locaux, moyens	• Département accompagnement de marques : Marketing design autour du produit. Création et développement de leur gamme • Département luxe et expérimental : Création galerie - Edition de mobilier - Edition limitée d'objets • Atelier de prototypage : Fraiseuse 3D pilotée par ordinateur • Département production : Sourcing, Fabrication, Développement et industrialisation France et Monde • Département électronique : Design produit • Département architecture : Scénographie, Lieux – Hôtels - - Boutiques Evènementiel • Département industrie et artisanat : Direction artistique et création, Partenariat avec des marques françaises propriétaires de leurs outils de fabrication et reconnues pour leur savoir-faire
Nature des activités proposées	LA CREATION : Stratégie de marque - Direction Artistique - Création de planches tendances - Design d'objets - Rituel de service & POS - Retail & Scénographie (Bar, Club, Boutique, Hôtel) Pour tous les projets, garantie de fabrication de tout ce que nous dessinons en intégrant et coordonnant l'ensemble des étapes de création d'un produit, du dessin à la conception technique et la production.
Réalisations	Accompagnement de grandes marques de spiritueux et de champagne dans la visibilité de leur marque au travers d'objets, et scénographies du cocktail bar de l'hôtel Martinez à Cannes et d'un espace dédié lors de La Nuit des Césars. Toujours dans les spiritueux, Eric Berthes imagine des espaces tels que l'espace Vip du Theatro à Bordeaux pour Absolut Elyx, La Terrasse de l'hôtel Raphaël pour Perrier-Jouët. Il s'est attaqué au chantier d'un club inauguré en novembre 2015 à Londres, Le Ma Dame et d'une boutique pilote Blanc des Vosges - Linge de maison en septembre de la même année. Aujourd'hui, Il dessine du mobilier de chambre et de salle de bain pour l'hôtellerie et travaille sur des projets d'art de la table et des objets connectés.
Contact	www.planetdesign.fr contact : anne@planetdesign.fr tél : +33 1 42 78 93 17 Planet Design, 36, rue des jeuneurs, 75010 paris

SOMMAIRE

RECHERCHE SUR LES EXPERIENCES DE CREATION : UN PROJET COLLABORATIF 5

RÉSUMÉ ET STATUT DU PROJET 7

Statut, objectif et objet de la recherche 7
Domaines d'activités couverts 8

PARTENAIRES DE LA RECHERCHE 8

Les partenaires internes du Labex, porteurs du projet auprès du Laboratoire d'Excellence 9
Les partenaires internationaux 9
Les partenaires professionnels 9

STRUCTURE DU RAPPORT 10

PREMIÈRE PARTIE – APPROCHER LA CRÉATION : CONTEXTE, CHOIX ET POSTURE DE RECHERCHE 11

1. LA CRÉATION : UN IMPÉRATIF SOCIAL ET UN SECRET BIEN GARDÉ 13

1.1 L'acte de création fait aujourd'hui l'objet d'une forte prescription 13
1.2. Il est aussi un enjeu de formation et de recherche important 13
1.3. Comprendre les transformations conjointes des créateurs et de leurs activités : une question de recherche nouvelle. 14
1.4. Mystère et secret continuent d'entourer l'activité de création 14
1.5. Le travail de création est "effacé" par les créateurs eux-mêmes 15
1.6. La création-produit comme obstacle à la compréhension de la création-processus 15
1.7. Le processus créatif s'impose comme objet/enjeu de formation et de recherche 15
1.8. On parle de la création comme "travail" 16

2. "CULTURE DE LA CRÉATION" ET "INJONCTION DE SUBJECTIVITÉ" : approche anthropologique, culturelle et sociale 17

2.1. La "culture de la création " : une culture millénaire 17
2.1.1. Le concept de création n'est pas présent dans toutes les cultures 17
2.1.2. La "culture de la création" relève d'une posture anthropologique dans laquelle l'esprit crée la matière - posture que l'on retrouve dans le clivage théorie/pratique 17
2.1.3. Cette posture implique un postulat d'accord entre sujet et objet ("Et Dieu vit que cela était bon") 18
2.1.4. La culture de la création est une culture d'action 18
2.1.5. La culture de la création 'naturalise' les significations données par les acteurs/créateurs, en privilégiant la dimension de rupture 18
2.1.6. Dans la tradition scientifique et sociale, d'autres définitions insistent au contraire sur la continuité . 19
2.2. Son réinvestissement contemporain par "l'injonction de subjectivité" : l'injonction à créer 19

***3.* LA CRÉATION COMME EXPÉRIENCE : choix épistémologiques 21**

3.1. S'intéresser à la création comme processus 21
3.2 Prendre en compte les contours de sens et de signification donnés par les acteurs 21

4. ACCÉDER À L'EXPÉRIENCE PAR "L'ENTRÉE ACTIVITÉ" : quelques choix théoriques 23

4.1. Caractériser les activités présentes dans les expériences de création comme des transformations 23

4.2. Distinguer activité et action du point de vue du rapport entretenu avec le sujet qui agit 24
4.3. Faire de l'expérience un concept liant transformation des activités et transformation des sujets 24

5. CRÉATIVITE, INNOVATION, INVENTION, DÉCOUVERTE, CRÉATION : Construction de l'objet 27

5.1. *La créativité* comme *inférence causale* à partir d'actions de création 27
5.1.1. Dans l'ensemble des termes relatif à la création, le terme de créativité est le terme le plus en usage dans le discours contemporain 27
5.1.2. La créativité est attachée à des sujets : elle est le produit d'une démarche évaluative les concernant 27
5.1.3. Elle est définie en fait à partir des caractéristiques socialement données aux actions de création 28
5.1.4. En fait, elle fonctionne comme une inférence causale à partir d'actions de création 28
5.1.5. Du coup on peut comprendre que le bilan des ateliers de créativité puisse quelquefois rester modeste en termes de créations effectives 28
5.2. L'innovation comme transformation des produits de l'activité 29
5.2.1. Innovation et création sont donc régulièrement prises l'une pour l'autre et font l'objet d'une demande sociale très forte 29
5.2.3. L'innovation est en fait directement corrélée avec l'existence et le développement d'un marché ordonné autour d'une obsolescence en bonne partie programmée des produits offerts 29
5.2.4. Elle vise l'originalité et la différenciation sur ce marché 29
5.2.5. Elle ne vise pas pour autant la transformation des usages des produits ni des sujets 29
5.2.6. Au total, elle fonctionne comme une recomposition d'activité sans supposer obligatoirement une modification du rapport d'usage 30
5.3. L'invention comme transformation de produits couplée à une transformation d'usages 30
5.3.1. Le terme d'invention apparaît quand on se trouve en présence d'une transformation des pratiques sociales 30
5.3.2. Les inventions transforment les engagements réciproques, d'activités des sujets humains, des couplages d'activités ; elles transforment les usages 30
5.3.3. Les chercheurs se situant dans une perspective anthropologique ont largement illustré cette fonction de transformation des usages 30
5.4. La découverte comme transformation des objets de savoir et de connaissance 31
5.4.1. Le terme de découverte apparaît quand il s'agit de désigner quelque chose qui préexiste ou qui préexistait, mais qui n'était pas objet de connaissance ou de savoir 31
5.4.2. La découverte est donc un phénomène interne aux actions de construction de connaissances et d'énoncés de savoir 31
5.5. La création comme transformation à la fois des activités, des usages et des sujets créateurs 31
5.6. Cinq champs d'activités professionnelles notamment ont fait l'objet d'investigations dans le cadre de cette recherche 32

6. APPROCHER LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION : choix pour la conduite de la recherche 33

6.1. Les expériences d'appui du projet 33
6.1.1. Les travaux engagés dans le domaine de la créativité 33
6.1.2. Les travaux engagés sur les outils conceptuels et le positionnement épistémologique, professionnel et social, de l'analyse de la construction croisée des activités et des sujets par et dans leurs activités ... 33
6.1.3. Les recherches collectives sur des actes transversaux à différents champs (management, direction, entrepreneuriat, soin par exemple) 33
6.2. Approcher les expériences de création : choix pour la conduite de la recherche 34
6.2.1. Approcher des transformations conjointes 34
6.2.2. Approcher des phénomènes transversaux aux champs d'activité 34
6.2.3. Partir des récits d'expérience produits dans la recherche ou recueillis dans des publications 35

7. LES COMPOSANTES DU DISPOSITIF DE RECHERCHE ET LES TERRAINS D'INVESTIGATION 37

7.1. Une triangulation méthodologique 37
7.1.1. La triangulation 37
7.1.2. Dans ce projet de recherche trois types de méthodes sont de fait utilisés 37

7.2. Une exploitation des données privilégiant les *phénomènes conjoints* affectant les sujets et leurs activités 38
7.2.1. L'identification par les sujets des moments de création 38
7.2.2. L'analyse du rapport que les sujets entretiennent à leur activité et à eux-mêmes en activité dans leur biographie et dans ces moments de création 38
7.2.3. L'analyse du rapport entre les sujets et leurs œuvres en cours de création 38
7.2.4. Les interactions sociales en cours de création 38
7.3. Les composantes du dispositif de recherche 39
7.3.1. La participation à un séminaire public de recherche. Annexe 1 39
7.3.2. Un atelier de recherche-formation - Annexe 2 39
7.3.3. Les entretiens (biographique, et d'explicitation) – annexe 3 40
7.3.4. Enquête/observations de dispositifs de formation/d'accompagnement à la création – Annexe 4 40
7.3.5. Groupe de travail et groupe de lecture 43
7.4. Les terrains d'investigation (et codification des données) 44
7.5. La cohérence méthodologie/objet 47

DEUXIÈME PARTIE – EXPÉRIENCES DE CRÉATION, DE CRÉATEURS, ET D'ACCOMPAGNEMENT À LA CRÉATION : RESULTATS DE LA RECHERCHE 49

8. LES EXPÉRIENCES DE CRÉATION 51

8.1. Engager la performation pour faire émerger l'intention 52
8.1.1. Pour les créateurs, la création n'est pas précédée d'une intention ordonnée autour d'un résultat défini à l'avance, d'une représentation ou image anticipatrice du produit final 52
8.1.2. L''amont' d'une expérience de création est éprouvé comme un mouvement, un désir, une pulsion, une envie de faire 53
8.1.3. Les créateurs évoquent souvent une forme de jaillissement soudain. 54
8.1.4. Ce jaillissement joue une fonction de "déclic" ; il est désigné comme une "idée" à la fois nécessaire et confuse, déclencheuse d'activité (représentationnelle, figurative, auditive, olfactive, verbale) 54
8.1.5. Le premier jaillissement de l'idée fonctionne comme une communication du sujet à lui-même 55
8.1.6. La première performation est une base, une trace, qui permet la poursuite de l'activité. Elle est un premier possible-en-acte. L'ensemble des possibles d'activité est constitué par l'ensemble des développements d'activité que perçoit un sujet à partir d'une première performation 55
8.1.7. Le premier produit donne sens à la mobilisation de ressources antérieurement accumulées dans la biographie du créateur 56
8.1.8. Le développement de ce possible d'activité est continu, en particulier lorsque cette activité est collective, ce qui est le cas en particulier dans la création entrepreneuriale et aussi dans l'organisation d'improvisations en présence de public 56
8.1.9 Ce n'est qu'au terme du processus de création que le créateur prend conscience de sa propre intention 58
8.2. Inhiber les constructions de sens opérées autour de la conduite habituelle de l'action 58
8.2.1. Dans les moments de création, les créateurs reconnaissent être en multi-activités dont l'une peut apparaître comme l'action principale dans laquelle ils se voient engagés, ce qui autorise la présence dans la même situation d'autres activités, moins 'investies' de sens, et variables selon les sujets 59
8.2.2. C'est par rapport à l'action principale, objet de construction de sens et de charge mentale, que sont évoquées des situations de décrochage, de débrayage, de lâcher prise, de déconnexion 60
8.2.3. L'action principale qui fait l'objet d'un tel lâcher-prise peut être la gestion ou le management d'une entreprise 61
8.2.4. Ces situations de décrochage sont vécues comme des moments de détachement de soi, de ses ressources personnelles habituelles : habitudes de pensée, habitudes professionnelles, habitudes de comportement 62
8.2.5. Elles sont vécues également comme des moments de déstabilisation émotionnelle, de doute 62
8.2.6. Cette posture nouvelle est génératrice elle-même d'une activité de reconstruction de sens 63
8.2.7. De tels moments de décrochage et de déstabilisation apparaissent constitutifs de l'expérience des créateurs qui se les aménagent et les jugent dignes d'être transmis 63

8.2.8. Le détachement par rapport à soi-même et à ses propres habitudes est même éventuellement sollicité de la part du destinataire de la création auquel il est proposé une nouvelle place pour se l'approprier 64
8.2.9. L'adresse à autrui suppose dès lors, comme dans l'invention, la prise en compte de l'usage du produit de l'activité ou la prise en compte de la rencontre, du couplage d'activités 64
8.3. Laisser advenir à la conscience le produit d'une activité sous-jacente 65
8.3.1. Lorsqu'ils évoquent les conditions de surgissement d'une nouvelle idée, les créateurs font part en même temps de l'existence d'un long travail antérieur qui serait assuré par une autre part d'eux-mêmes que celle dont ils ont conscience 66
8.3.2. Pour rendre compte de ce travail, ils recourent à des expressions diverses mais qui mettent en jeu une part d'eux-mêmes avec laquelle ils ont un autre rapport que la conscience 66
8.3.3. Ce travail inconscient n'est pas séparé du travail conscient qui l'a précédé ou qui l'accompagne 67
8.3.4. De ce point de vue, la prise en compte d'une commande extérieure peut être un élément de réalité qui n'entrave pas le processus de création mais qui au contraire peut être vécue comme une stimulation 67
8.3.5. La création a ceci de commun avec l'invention qu'elle consiste à opérer un choix entre différentes combinaisons en fonction de leur pertinence 67
8.3.6. C'est ce choix de la pertinence d'usage qui discrimine l'invention et la création par rapport à l'innovation, et qui fait l'objet d'une activité de conscience : l'idée est la représentation conjointe d'un possible d'activité et d'un intérêt ou d'un usage pertinent 68
8.3.7. Le résultat de ce choix s'impose au sujet comme une certitude et génère une nouvelle grammaire d'activité 68
8.4. Rassembler ce qui est épars 69
8.4.1. Le produit de la création est une recomposition 70
8.4.2. Cette recomposition singularise l'auteur tout en s'inscrivant dans une histoire 71
8.4.3. Le créateur se reconnaît dans ce produit 71
8.4.4. La recomposition n'est pas seulement dans le produit de l'activité, mais dans l'activité elle-même ... 72
8.5. Vivre un moment de rencontre, de 'cristallisation' 73
8.5.1. Le moment même de création fait "événement" pour le sujet 73
8.5.2. Cet événement est une rencontre entre perception d'un environnement physique ou social et perception de soi 74
8.5.3. Cette rencontre est accompagnée d'une émotion, d'une réorganisation des constructions de sens du sujet 74
8.5.4. Cette réorganisation est une reconstruction/transformation de l'expérience du créateur et s'inscrit dans sa biographie (cf. ci-après point 10 : Expérience de créateur) 75

9. POINT DE VUE D'UN CRÉATEUR SUR UNE EXPÉRIENCE DE CRÉATION : Le cas d'une romancière 77

9.1. Décrire sa propre perception d'une expérience de création 77
9.2. Une rencontre entre perception de son environnement et de soi-même 78
9.2.1. Une rencontre décisive à l'origine du projet de création : une émotion fondatrice comme un appel de son environnement en soi-même 78
9.2.2. La perception de l'émergence des personnages : une rencontre entre soi-même et l'histoire singulière des enfants en prison 79
9.2.3. La perception de l'émergence du roman : un roman comme déjà-là et une sensation qui emplit tout le corps 80
9.2.4. Un souhait de s'inclure dans un monde similaire à celui des personnages : vivre une expérience similaire et re-vivre sa propre expérience 82
9.2.5. La perception de l'écriture au rythme des personnages : l'écoute du monde des autres en soi-même 82
9.2.6. La perception des personnages en soi et l'épreuve du papier 83
9.2.7. Écrire comme conduire dans la nuit 84
9.2.8. La perception du roman comme étranger à soi et le souhait de faire vivre une expérience similaire à autrui, aux lecteurs 84
9.3. Faire entendre (comprendre) sa propre expérience 86
9.3.1. Ce qui advient vs ce qui revient 87
9.3.2. Des reformulations successives pour mettre en mots cette expérience vécue en son « for intérieur » 87
9.4. En synthèse : Rencontres et travail émotionnel 89

10. LES EXPÉRIENCES DE CRÉATEURS 91

10.1. Éprouver des émotions fondatrices d'un parcours de vie 91
10.1.1. De telles émotions fondatrices sont exprimées en termes de "passion", de "fascination" 91
10.1.2. Elles sont situées par le créateur dans son parcours, quelquefois dès l'enfance ou à l'occasion de circonstances exceptionnelles, voire dans le rêve 92
10.1.3. Elles fonctionnent comme une envie, un désir de faire, un moteur d'activité sur le long terme 93
10.1.4. Elles sont vécues souvent comme une vocation, un « engagement de vie », un destin qui polarise l'ensemble de l'activité. Le registre sémantique sollicité est celui de la vie 94
10.1.5. Elles peuvent impliquer éventuellement l'apparition de tensions dont on cherche à se libérer 94
10.1.6. Malgré ces tensions les créateurs cherchent parfois à retrouver ou à provoquer leurs émotions pour entrer en création 95

10.2. Se reconnaître un moi créateur et chercher à le développer 96
10.2.1. Se reconnaître soi-même comme créateur 96
10.2.2. Cette reconnaissance n'en est pas moins remise en jeu régulièrement 97
10.2.3. Elle est aussi une reconnaissance par autrui, une reconnaissance sociale 97
10.2.4. Le jugement de l'autre n'a toutefois pas valeur absolue 98
10.2.5. Dans le processus de création, les créateurs évoquent différents aspects du moi 98

10.3. Entreprendre un travail continu de subjectivation de son rapport au monde 99
10.3.1. Un filtre subjectif 100
10.3.2. Mémorisation et conservation 101
10.3.3. Ça pourra servir… 101
10.3.4. Une culture de la subjectivation 102
10.3.5 Incitation d'autrui à la subjectivation 103

10.4. Construire un registre personnel de création 104
10.4.1. La maîtrise de cultures préalables et de techniques acquises par la formation et/ou la fréquentation de milieux spécialisés. 104
10.4.2. La constitution d'un style personnel : se constituer un vocabulaire de création 105

10.5. Entrer dans la subjectivité d'autrui 107
10.5.1. Ces phénomènes d'entrée dans la subjectivité d'autrui prennent différentes formes 107
10.5.2. La part de l'autre/des autres est liée à la relation établie entre le/les sujet-s créateur-s et le/les sujets à qui les créations sont adressées. 108

10.6. Faire se recouvrir le moi et le je 109
10.6.1 Le « moi » c'est la cohérence, l'unité, la continuité 109
10.6.2. Le « je » c'est aussi la singularité affirmée devant autrui 109
10.6.3. L'un et l'autre sont en transformation constante 110
10.6.4. La création est une recomposition continue des « parts de soi » en lien avec l'œuvre produite 110
10.6.5. A ce titre la création est utilisée comme outil d'action sur soi 111
10.6.6. De ce fait elle peut aussi être un outil d'action sur autrui 112

11. EXPÉRIENCES D'ACCOMPAGNEMENT À LA CRÉATION 113

11.1. Créer un lien entre expérience personnelle de création et expérience d'accompagnement à la création 115
11.1.1. L'expérience comme base nécessaire 115
11.1.2. Pour les concepteurs interviewés, la construction d'un dispositif est à la fois "réactivation d'une mémoire et réorganisation" autour d'un projet. 116
11.1.3. Il convient notamment de permettre aux apprenants de voir et de ressentir le métier 116
11.1.4 En particulier les émotions du métier 117
11.1.5. Certains acteurs-encadrants considèrent leur expérience de création comme un outil de repérage dans le suivi de l'apprenant. 118
11.1.6. Quand l'expérience n'est pas directe, elle constitue un critère de choix des collaborateurs accompagnants 118
11.1.7. Au total, se reconnaître comme créateur structure l'activité d'acteur-encadrant 118

11.2. Agir sur la génération d'actions singulières 119
11.2.1. Les apprenants viennent avec un début de projet individuel 119
11.2.2. Le projet individuel est transformé dans le travail collectif 120
11.2.3. L'intention est formalisée en termes d'expression d'un 'faire par soi' 121
11.2.4 Les apprenants sont ainsi invités à adopter une posture de singularisation 122

11.2.5. L'accompagnement est conçu pour soutenir des questionnements plutôt que pour apporter des solutions 123
11.2.6. Le dispositif permet ainsi de faire advenir de nouvelles façons de voir 123
11.2.7 Les qualifications par les encadrants de ce travail de singularisation sont diverses : accompagnement, compagnonnage, co-construction 124
11.2.8 Dans tous les dispositifs, il est fait appel, explicitement ou implicitement, à la préexistence d'un potentiel de créativité des apprenants 125
11.2.9 Certains apprenants se vivent déjà comme créateurs, leur projet de vie et leur projet professionnel sont fortement impactés par ce sentiment 125
11.3. Produire l'apprenant comme créateur au sein de collectifs 126
11.3.1. Tout est piloté par des projets de création avec les autres 126
11.3.2 Le travail en collectif permet de changer de place, de "s'essayer" et de se remettre en jeu en affrontant le regard des autres 128
11.3.3. Le groupe, c'est s'enrichir soi-même en adoptant de multiples points de vue 130
11.3.4. Pour les apprenants, l'acte de création est donc un moment de développement de soi 131
11.4. Faire se recouvrir milieux de création et milieux de formation/accompagnement à la création 133
11.4.1. Une revendication de professionnalisation basée sur l'expérience des acteurs-encadrants 133
11.4.2. Les dispositifs créés sont donc fortement insérés dans les milieux professionnels 134
11.5. Faire des lieux et des façons de les habiter des composantes des dispositifs. 136
11.5.1. Ces lieux sont souvent inscrits dans une histoire économique-culturelle 137
11.5.2. L'agencement des lieux est modulable 137

POUR CONCLURE… (S')EMBARQUER EN CRÉATION ! 139

BIBLIOGRAPHIES 141

Ouvrages cités 141
Récits d'expérience (extraits) 143
Autres pistes bibliographiques 144

ANNEXES 145

Annexe 1 – Séminaire public de recherche 147
Annexe 2 – Atelier collectif d'échange et de réflexion 148
Annexe 3 – Entretiens biographiques et entretiens d'explicitation 149
Annexe 4 – Grille d'observation 150
Annexe 5 – La Comédie Saint Etienne 151
Annexe 6 – Formation Issoudun 152
Annexe 7 – ATLA Paris, Musiques actuelles 153
Annexe 8 – FGO Barbara 154
Annexe 9 – Open Factory, Brest 155
Annexe 10 – AGRILAB UniLaSalle, Beauvais 156
Annexe 11 – ENSCI, Paris 157
Annexe 12 – ENJMIN, Angoulême 158
Annexe 13 – PLANET DESIGN 159