

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

MÉMOIRE DOCTORAL PRÉSENTÉ À
LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU
DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE (D. Ps.)

PAR
JULIE-ANN PARENT

LE RÔLE DES ÉMOTIONS DANS LA CRÉATION D'ŒUVRES MARQUANTES
POUR LE PUBLIC SELON LA PERCEPTION DES ARTISTES : UNE ÉTUDE
QUALITATIVE

MARS 2023

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE (D. PS.)

PROGRAMME OFFERT PAR L'UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

LE RÔLE DES ÉMOTIONS DANS LA CRÉATION D'ŒUVRES MARQUANTES
POUR LE PUBLIC SELON LA PERCEPTION DES ARTISTES : UNE ÉTUDE
QUALITATIVE

PAR
JULIE-ANN PARENT

Anne Brault-Labbé, Directrice de recherche

Université de Sherbrooke

Alfonso Santarpia, Évaluateur

Université de Sherbrooke

Maryse Benoît, Évaluatrice

Université de Sherbrooke

Sommaire

Un nombre grandissant d'auteurs conçoit l'art comme un outil de santé publique (Clift & Camic, 2016; Fancourt, 2017; Gallant et al., 2019; Rugg et al., 2021), en raison de son potentiel à sensibiliser et éduquer la population (Nabulime & McEwan, 2011; Sukhanova, 2013), à favoriser les échanges (Mohatt et al., 2013), ainsi qu'à apaiser la détresse (p. ex., MacDonald et al., 2003) et augmenter la qualité de vie (Tymoszuk, Perkins, Spiro et al., 2019), attribuant ainsi un rôle social important à la population des artistes. Parmi celle-ci, certains artistes semblent présenter une capacité particulière à toucher leur public, tendant ainsi vers une créativité décrite comme éminente (Csikszentmihalyi, 1996). Des travaux des dernières décennies cherchant à comprendre le lien entre différentes activités mentales et ce type de créativité mettent en lumière l'impact de différentes dimensions des émotions sur la performance créative (p. ex., Baas et al., 2008). À ce jour, la recherche en psychologie ne semble toutefois pas avoir permis de s'enquérir du point de vue des artistes eux-mêmes concernant l'importance de leur expérience émotionnelle à travers le processus créatif artistique d'œuvres marquantes pour leur public. L'objectif de la présente étude, réalisée à partir d'un devis qualitatif, est d'approfondir les connaissances à cet égard. Des entrevues semi-structurées ont été réalisées auprès de dix artistes québécois de domaines artistiques variés percevant, en s'appuyant sur des indicateurs objectifs (p. ex., témoignages, mentions, prix), avoir eu un impact social particulier à travers l'une ou certaines de leurs œuvres et accordant une importance aux émotions dans leur processus créatif. L'analyse par catégories conceptualisantes a permis de relever treize fonctions des émotions dans le processus créatif d'œuvres marquantes pour le

public, en lien avec le rapport à soi dans la création, le rapport à l'œuvre et le rapport au public. L'étude met en lumière l'importance de favoriser, pour les artistes, des conditions de création favorables à l'actualisation des différentes fonctions de leurs émotions dans leur processus créatif, cela au service d'une contribution au bien-être collectif et individuel, dans une perspective de santé publique. Les résultats obtenus pourraient contribuer également à sensibiliser les milieux artistiques, scientifiques et cliniques à la possible portée sociale des artistes, ainsi qu'à leurs besoins particuliers de soutien en lien avec certaines zones de vulnérabilité potentielles dans leur travail.

MOTS-CLÉS : artistes, art, processus créatif, créativité, émotions, bien-être, santé publique, recherche qualitative

Table des matières

Sommaire.....	iii
Liste de la figure.....	vii
Remerciements.....	viii
Introduction.....	1
Contexte théorique.....	4
Définition de la créativité.....	5
Le processus créatif.....	7
Modèle classique en quatre étapes.....	7
Modifications du modèle classique.....	7
Particularités du processus créatif dans les domaines artistiques.....	8
Importance des émotions dans le processus créatif.....	9
Définition des émotions.....	10
Expériences affectives positives et créativité.....	11
Expériences affectives négatives et créativité.....	12
Interaction entre différentes dimensions des émotions et créativité.....	13
Fonctions des émotions dans le processus créatif.....	15
Objectif de recherche.....	19
Méthode.....	20
Participant·e·s.....	21
Procédure.....	21
Collecte de données et canevas d'entrevue.....	24
Analyse des données.....	25
Considérations éthiques.....	27
Résultats.....	28
Conditions d'existence.....	31
Bienfaits psychologiques de la création pour l'artiste.....	31
Posture d'accueil.....	32
Premier regroupement de CC : Rapport à soi dans la création.....	34
Force mobilisatrice.....	34
Démarrage de l'œuvre.....	35
Alimentation du processus créatif.....	35
Engagement à long terme.....	36
Accompagnement dans la création.....	37
Direction de la création.....	38
Disposition personnelle dans la création.....	38
Capteur d'expériences significatives.....	39
Baromètre du processus.....	40
Ouverture à de nouvelles pistes.....	41
Deuxième regroupement : Rapport à l'œuvre.....	41
Dialogue avec l'œuvre.....	41

Expression symbolique.....	43
Troisième regroupement : Rapport au public.....	44
Communication émotionnelle.....	44
Soutien affectif.....	45
Agent de changement.....	46
Résonance avec l'expérience du public.....	46
Modérateurs potentiels.....	48
Contexte de la pratique artistique.....	48
Intention dans la création.....	49
Nature de l'expérience émotionnelle.....	50
Rapport aux thèmes abordés.....	51
Discussion.....	52
Conditions d'existence aux fonctions des émotions dans le processus créatif.....	53
Regroupement 1 : Rapport à soi dans la création.....	57
Regroupement 2 : Rapport à l'œuvre.....	67
Regroupement 3 : Rapport au public.....	69
Modérateurs potentiels.....	73
Pertinence scientifique et retombées pratiques.....	75
Limites de l'étude et pistes de recherche futures.....	77
Conclusion.....	80
Références.....	82
Appendice A : Courriel d'invitation à participer à l'étude.....	95
Appendice B : Affiche publicitaire de l'étude.....	98
Appendice C : Formulaire de consentement et d'information sur la recherche.....	100
Appendice D : Canevas d'entrevue.....	105
Appendice E : Certificat d'approbation éthique du projet.....	110

Liste de la figure

Figure

1 Schéma intégrateur : Fonctions des émotions dans le processus créatif.....30

Remerciements

À toi Anne, je me souviens encore de l'émerveillement qui m'animait en quittant ton bureau, la première fois. Enfin, j'avais trouvé ce mentor qui possédait les mots qui me manquaient pour parler ces grands enjeux existentiels qui m'interrogeaient tant. Merci d'abord et avant tout d'avoir accepté de faire équipe avec moi et de m'avoir ainsi permis d'envisager que j'avais peut-être ma place dans ces discussions qui m'appelaient, mais que je croyais réservées à d'autres. Merci de t'être montrée enthousiaste face à ce choix d'un sujet plutôt marginal et qui sortait des sentiers battus et de m'avoir laissée libre dans ma manière de l'approcher. Merci d'avoir encouragé ma créativité tout au long de la route. Merci aussi d'avoir chaque fois répondu présente lorsque j'ai sonné l'alarme. J'ai été immensément choyée d'être encadrée par une personne aussi brillante, engagée et sensible que toi. Merci, Anne, d'avoir cru en moi.

Aux artistes ayant participé à cette étude. Merci à chacun de vous pour vos témoignages ayant apporté un éclairage précieux sur l'une des plus belles expressions de l'humain : sa créativité. Merci pour votre générosité, votre authenticité et votre ouverture ayant rendu possible la réalisation de cette étude et merci de garnir notre monde de cette beauté et de cette sensibilité dont il a bien besoin.

À mes parents, Louise et Pascal, il y aurait tant à dire. Merci d'avoir assuré la sécurité nécessaire à ce que je puisse explorer et apprendre bien au-delà de ce que je croyais même possible et de n'avoir jamais exigé que mon bonheur en retour. J'aimerais

que vous sachiez que ces études m'ont comblée d'une richesse inestimable et inépuisable qui a changé le cours de ma vie. Merci d'avoir facilité l'accès à ce privilège, de m'avoir fait confiance et merci de m'accompagner depuis toujours de cet humour à toute épreuve qui vous est si particulier. Il n'y a que vous pour arriver à extraire le banal de journée ordinaire comme vous le faites pour le transformer en une véritable comédie!

À toi Andréa, ma petite sœur qui a bien des fois joué le rôle de la grande. Merci pour ta sagesse et pour toutes ces blagues qui me font tordre de rire et qui m'incitent à aborder les défis d'un autre angle. Merci pour notre relation irremplaçable, tant de fois renouvelée.

À mes grands-parents, qui m'ont appris à croire en mes rêves et à approcher la vie avec ambition, passion et détermination. Merci pour tout ce que vous avez transmis jusqu'à moi et pour votre amour qui me porte encore. Merci aussi à ma famille élargie pour les encouragements tout au long de ce projet.

À ces personnes qui ont eu un impact bien spécial sur ma route. À Samuel, qui a coulé avec moi les fondations de ce rêve. Pour toutes ces fois où tu as vu plus loin pour moi que moi-même, Sam, un grand merci. À Morgane, il y a de ces personnes comme toi qui nous amènent à viser plus haut. Merci de m'élever depuis le jour un. À Marylène et Catherine, merci à vous deux de m'avoir contaminée de cet amour pour l'aventure et de ce plaisir de la découverte et merci pour votre présence légère et énergisante qui a adouci

bien des fois le sérieux de cette démarche. Merci aussi à mes amis de longue date pour les paroles soutenantes à travers ce parcours et pour votre présence précieuse et prolongée dans ma vie. Merci à vous tous de m'avoir permis de m'arrêter en chemin pour prendre le temps de savourer les joies de cette jeunesse qui se déployait en parallèle à la réalisation de ce projet, à travers des moments inoubliables partagés ensemble.

Si l'on entreprend des études dans l'optique de se former professionnellement, ce sont bien les rencontres qu'on y fait qui nous transforment le plus. À mes acolytes dans le quotidien du doctorat, ces complices chères à mon cœur, Valérie, Delphine, Laure, Véronique et Mégane, il fut un grand privilège de côtoyer des femmes aussi drôles, aimantes et capables d'une telle profondeur. Merci pour votre présence qui m'a nourri plus que les mots peuvent le dire. À mes collègues de cohorte, avec qui échanger des idées a été source de grande joie et d'inspiration. Merci à chacun de vous. Merci aussi à mes collègues d'intervision, véritable ancre à laquelle s'accrocher dans cette aventure du psychothérapeute, ainsi qu'aux membres du Laboratoire de recherche en psychologie existentielle pour votre présence bienveillante. À Pierre, pour avoir compris et partagé cette réalité de doctorant avec moi et y avoir apporté tous ces moments de vacances et de fête, merci. À Camille, merci de m'avoir tendu la main et d'avoir ouvert la voie à notre amitié. Merci à Marie-Hélène, qui m'accompagne depuis tout ce temps avec une modestie et une humanité saisissantes. À Didier, avec qui j'ai tellement ri et rêvé au moins autant. Merci pour ces moments merveilleux à refaire le monde ensemble et pour ta bonté qui a soigné mon cœur dans ses moments plus lourds.

Aux femmes qui ont été les piliers de ma formation clinique. À Anne Lafontaine, véritable force emblématique de ce programme de doctorat. Merci pour cette solidité que tu transmets avec tellement de grâce et qui m’inspire encore à ce jour. À Geneviève, pour ton humour et ta simplicité qui m’ont encouragée à retourner puiser les réponses en moi-même et pour ce milieu d’apprentissage si riche que tu m’as offert, mille mercis. À Fanie, pour cette chance incroyable d’avoir été prise sous ton aile dans mes débuts de pratique et d’avoir ainsi pu bénéficier de la douceur de ton accompagnement et de ton esprit si vif qui continue à me faire évoluer chaque jour. Tu incarnes pour moi l’essence même de l’empathie, du respect et de la délicatesse. Merci infiniment.

Enfin, mes derniers remerciements s’adressent aux clients qui ont accepté de travailler avec moi durant ce parcours et qui m’ont tellement appris. Votre confiance est le carburant qui m’amène à me lever chaque matin en portant la mission d’honorer ce rôle privilégié du mieux qu’il m’est possible de le faire.

Introduction

Les bienfaits du contact à l'art, tant socialement qu'individuellement, sont bien documentés. Sur le plan social, l'art est un levier pouvant sensibiliser la population à différents enjeux, contribuant notamment à l'atténuation de préjugés (Nabulime & McEwan, 2011; Sukhanova, 2013), à l'intégration sociale et à la participation citoyenne (Kay, 2000; Mohatt et al., 2013) ainsi qu'à l'échange sur des thèmes sensibles (Mohatt et al., 2013; Nabulime & McEwan, 2011), le tout au service de changements bénéfiques au sein des communautés. Par exemple, à Philadelphie, un projet de murale adressant le thème du suicide a démontré que ce type d'initiative offrait un espace sécuritaire de dialogue, de soutien et de guérison dans la communauté et avait un impact bénéfique sur le sentiment de solitude et de honte des personnes endeuillées par suicide (Mohatt et al., 2013). Sur le plan individuel, des œuvres artistiques sont de plus en plus mises à profit pour leurs utilités en contexte thérapeutique (p. ex., Batt-Rawden, 2010; Neimeyer, 2012). Par exemple, l'utilisation de films ou de livres en psychothérapie (cinémathérapie et bibliothérapie) peut permettre de soutenir chez les clients, par le contact aux personnages et au récit de l'œuvre, l'élaboration de leur propre expérience subjective et la réduction de leur sentiment de solitude (Mårtensson & Andersson, 2015; Stewart & Ames, 2014). En outre, plusieurs études ont démontré le pouvoir apaisant et vivifiant de l'exposition à l'art pour différents groupes d'individus exposés à des situations d'adversité ou de défi. L'écoute musicale a par exemple été associée à un niveau d'anxiété moins élevé chez des patients récemment opérés (MacDonald et al., 2003) et à une amélioration de l'humeur chez des étudiants venant d'être exposés à une tâche académique stressante (Radstaak et al., 2014). Le contact avec l'art, phénomène ayant été conceptualisé par certains auteurs

comme l'*engagement réceptif envers les arts* et suscitant de plus en plus d'intérêt scientifique (Davies et al., 2016), favorise aussi le bien-être et la santé au profit d'une meilleure qualité de vie. En effet, des adultes plus régulièrement en contact avec l'art s'engagent dans plus d'activités au quotidien et rapportent moins de problèmes de santé (Kaufmann et al., 2018). À long terme, la fréquentation régulière des musées, cinémas ou théâtres serait associé à moins de solitude (Tymoszuk, Perkins, Fancourt, & Williamon, 2019), à une plus grande satisfaction de vie (Tymoszuk, Perkins, Spiro et al., 2019) et à une meilleure espérance de vie (Fancourt & Steptoe, 2019).

Ces quelques exemples expliquent pourquoi, aux yeux d'un nombre grandissant d'auteurs, l'importance accordée aux arts et à la culture dans les sociétés humaines devrait constituer un enjeu de santé publique (Clift & Camic, 2016; Fancourt, 2017; Gallant et al., 2019; Rugg et al., 2021), attribuant par le fait même aux artistes un rôle social important. À cet effet, certains artistes semblent particulièrement efficaces dans leur capacité à atteindre leur public via leurs productions créatives. Au Québec comme ailleurs, certaines œuvres ont marqué des générations et traversé des époques par leur manière d'interpeler et de toucher les gens. Plusieurs études se sont intéressées à ces individus ayant une habileté à persuader leur audience à travers l'art (Runco, 2009). Toutefois, le processus créatif sous-tendant ces réalisations à portée sociale remarquable demeure peu compris. Bien que l'on reconnaisse la capacité de l'art à générer des émotions (Stein & Faigin, 2015), le rôle des émotions de l'artiste lui-même dans son processus de création semble beaucoup moins documenté. Ce projet tente d'offrir une contribution à cet égard.

Contexte théorique

Définition de la créativité

La créativité est un phénomène psychologique ayant reçu peu d'intérêt scientifique avant les années 1950, possiblement en raison des idéologies spirituelles anciennement attribuées à la créativité et du peu d'enthousiasme des autorités scientifiques envers l'exploration théorique autour de ce thème (Sternberg & Lubart, 1996). Le président de l'Association américaine de psychologie de l'époque, J.P. Guilford, dénonça ce manque d'attention scientifique accordée à la créativité, en soutenant l'importance de celle-ci sur les plans individuels, sociaux et économiques (Guilford, 1950). Ce concept est aujourd'hui généralement défini comme l'habileté à concevoir un produit qui soit à la fois nouveau et utile dans le contexte où il est proposé (p. ex., Lubart & Getz, 1997; Sternberg & Lubart, 1996). Csikszentmihalyi (1996) suggère aussi l'existence d'une dimension systémique à la créativité, considérant que celle-ci ne peut exister sans l'interaction entre l'individu créateur, son domaine de créativité et les individus faisant partie de ce domaine. Selon lui, la créativité consiste en l'introduction d'une idée nouvelle dans un domaine donné (p.ex. domaines scientifiques, artistiques), après qu'elle ait été jugée comme valable par les experts concernés. Averill (2005) souligne quant à lui l'importance de l'authenticité comme critère de la créativité, c'est-à-dire que la réponse créative doit provenir d'une inspiration personnelle et non d'une idée empruntée – comme ce pourrait être le cas dans la copie d'une œuvre d'art – pour présenter un aspect novateur.

On retrouve, dans la littérature, une distinction entre la créativité quotidienne (ou c-minuscule) et la créativité éminente (ou C-majuscule). La première réfère à une

créativité dite de tous les jours, source de plaisir et d'inspiration dans le travail et le quotidien (Richards, 2007). Cette forme de créativité pourrait se manifester, par exemple, par une capacité à adresser des défis interpersonnels ou professionnels d'une manière originale (Runco, 2009). Celle-ci pourrait rejoindre la notion de créativité de l'accomplissement de soi, telle que présentée par Maslow (1968/1978), qui met de l'avant une créativité émanant d'une personnalité saine et se manifestant entre autres par une manière d'être spontanée, libre et authentique dans le quotidien. La créativité C-majuscule, quant à elle, concerne les actes créateurs considérés comme exceptionnels ou grandioses. La reconnaissance d'experts du domaine serait nécessaire afin de juger de l'éminence de l'individu créateur (Csikszentmihalyi, 1996). Ce type de créativité requiert également la présence d'un public et mène à un résultat concret, comme une innovation ou une œuvre d'art (Runco, 2009). Bien que certains auteurs argumentent en faveur d'une distinction entre ces deux types de créativité (Gardner, 1993), d'autres considèrent plutôt l'existence d'un continuum de la créativité, résultant des mêmes processus et ressources (Richards, 2007). Dans le même esprit, certains croient que des actes créateurs relevant d'une créativité quotidienne peuvent aussi mener à une créativité éminente (D'souza & Dastmalchi, 2016). Tout en reconnaissant l'intérêt d'un tel continuum de la créativité, la présente étude se penche sur des personnes faisant preuve d'une créativité qui tend vers une certaine éminence, en ce sens qu'elle vise des individus dont la créativité artistique est l'occupation professionnelle principale, qui se produisent devant un public et qui perçoivent avoir eu un impact social à travers l'une ou plusieurs de leurs œuvres en s'appuyant sur des indicateurs en ce sens (p. ex., témoignages du public, mentions, prix).

Le processus créatif

Modèle classique en quatre étapes

Le modèle classique du processus créatif, en grande partie élaboré à partir des travaux de Graham Wallas et Henri Poincaré à la fin du 19^e siècle, décrit une démarche de résolution de problème en quatre étapes (Lubart, 2001). D'abord, durant la *préparation*, l'individu définit et analyse le problème de manière consciente, à partir de ses habiletés et connaissances. Puis, lors de l'*incubation*, le problème est temporairement mis à distance et l'individu créateur s'occupe à autre chose. Un travail inconscient se met alors en place, faisant émerger différentes associations et combinaisons d'idées. C'est durant l'*illumination* que peut survenir un insight quant à la manière d'aborder le problème. Finalement, l'individu évalue et développe son idée menant à la *résolution* du problème.

Modifications du modèle classique

Bien que des études plus récentes sur la créativité utilisent toujours le modèle en quatre étapes (p. ex., Amabile, 1996), plusieurs auteurs y ont depuis proposé différentes modifications et ajouts. Par exemple, il a été suggéré que l'étape de la préparation puisse être précédée par l'identification et la formulation du problème (Amabile, 1996; Getzels & Csikszentmihalyi, 1976). De plus, elle pourrait être suivie d'un moment de frustration, durant lequel l'impossibilité à générer une solution créative au problème inviterait l'individu à explorer des alternatives dans sa manière de l'aborder (Sapp, 1992). Enfin, après avoir exposé son produit créatif dans la communauté, l'individu créateur choisirait d'arrêter ou de poursuivre son travail, selon la rétroaction du public (Amabile, 1996).

La psychanalyse a également proposé une conceptualisation séquencée du processus créatif. Anzieu (1981) décrit le travail de création comme débutant par une phase de saisissement intérieur, laquelle pourrait découler d'une crise personnelle, tel un changement de vie majeur. Ensuite viendrait une prise de conscience de matériel refoulé, puis la codification et l'établissement d'une direction à donner au travail créateur. En quatrième étape se retrouve le travail concret de réalisation de l'œuvre, incluant toutes tâches de documentation, d'organisation et de rédaction. Le processus créatif s'achèverait par la production de l'œuvre au-dehors, c'est-à-dire, par l'exposition de l'œuvre au public ainsi qu'aux commentaires qu'elle suscitera.

D'autres auteurs croient plutôt que les activités du processus créatif se chevauchent et surviennent dans un ordre moins précis que celui du modèle de base (Cawelti et al., 1992). Certains se distancent nettement du modèle classique, croyant davantage à une conceptualisation intégrative que séquencée pour expliquer la créativité, unique à chaque individu et sans étapes distinctes (Doyle, 1998; Eindhoven & Vinacke, 1952).

Particularités du processus créatif dans les domaines artistiques

Certains auteurs ont suggéré que les domaines artistiques et scientifiques se différencient par leurs desseins créatifs respectifs : alors que l'expression représenterait le but premier des artistes, les scientifiques chercheraient plutôt l'explication (Stein & Faigin, 2015). Ainsi, il a été proposé que le processus créatif pourrait se singulariser en fonction de ces visées distinctes (Cawelti et al., 1992). Sapp (1995) a ainsi développé un

modèle du processus créatif artistique s'inspirant de principes proposés initialement par Osborn (1953), qui tient compte des spécificités liées au domaine des arts visuels. Ce modèle se décline en cinq étapes principales. D'abord, l'artiste génère le plus grand nombre d'idées pour entamer son projet, sans juger immédiatement de leur qualité. Puis, il explore les paramètres du problème et sélectionne les médias artistiques, matériaux, couleurs, formes et contenus émotionnels qu'il utilisera dans sa création. Alors qu'il commence à définir les directions du projet, il continue d'examiner des idées alternatives et élabore des sketches initiaux. Puis, l'une des idées s'impose à lui comme étant la plus pertinente à approfondir. Il redéfinit les paramètres de son projet et entame la réalisation de l'œuvre à l'aide du médium sélectionné. Il entrevoit alors la solution finale au problème initial (contenu à exprimer). Enfin, il effectue de légers ajustements et complète le produit créatif. L'auteur souligne la flexibilité et l'adaptabilité de ce modèle, rejetant l'application rigide de celui-ci à la variété des expériences possibles dans le processus créatif artistique.

Importance des émotions dans le processus créatif

Plutôt que de chercher à expliciter ses étapes distinctes, la littérature récente sur la créativité a porté une attention particulière à comprendre les différentes activités mentales impliquées dans le processus créatif (p. ex., formulation de problème, perception et codage d'information, pensée divergente), ce que Lubart (2003) appelle les sous-processus. Ceux-ci consistent en des habiletés mentales non spécifiques à la créativité, mais y étant liées et contribuant à différents phénomènes du processus créatif (Lubart, 2001). Malgré la variété des sous-processus étudiés, peu d'intérêt scientifique a été porté aux aspects émotionnels

du processus créatif avant les années 1990 (Lubart & Getz, 1997). Pourtant, depuis longtemps, des artistes et théoriciens, tels que Picasso, Freud et Einstein, ont proposé que les émotions peuvent influencer la créativité (Baas et al., 2008; Noppe, 1999).

Définition des émotions

Le terme « émotion » réfère généralement, à travers la documentation scientifique, à un ensemble de ressentis se produisant dans l'expérience interne de l'individu en réaction à un événement précis (Guerrero et al., 1997). Trois principales approches sont utilisées pour conceptualiser les émotions. La théorie des émotions de base propose qu'il existe un certain nombre d'émotions universelles et distinctes, possédant une fonction adaptative particulière et étant associées à une expression faciale ainsi qu'à un ressenti interne uniques (Ekman, 1971; Izard, 1997). Dans l'approche dimensionnelle, les émotions sont plutôt perçues comme se positionnant à différents endroits sur certaines dimensions (p. ex., actif vs passif, positif vs négatif) (Daly et al., 1983; Plutchik, 1983; 1984; Russell, 1978; 1980). Enfin, l'approche par prototypes suggère un regroupement des émotions par « familles », en fonction de caractéristiques comme leurs déclencheurs, leurs effets physiologiques et les expériences cognitives et comportements leur étant associés (Rosch, 1977; 1978). De plus, bien que ces termes soient fréquemment utilisés de manière interchangeable dans la documentation, en psychologie des émotions, on distingue l'émotion de l'affect – qui réfère plus simplement à la valence positif ou négative de l'expérience émotionnelle (Clore et al., 1994) – et de l'humeur – qui implique un état plus durable et global (Batson et al., 1992).

Bien que les dernières décennies offrent une littérature abondante concernant émotions et créativité, le rôle des émotions dans le processus créatif artistique demeure à notre connaissance largement méconnu. En effet, la recherche empirique semble s'être majoritairement penchée sur l'impact d'expériences affectives positives et négatives sur la *performance* à des tâches créatives effectuées en contexte expérimental ou quasi-expérimental par des individus de la population générale. Les principales conclusions étant ressorties de ces études seront présentées dans les prochaines sections, suivies des rares travaux réalisés sur le rôle des émotions dans le processus créatif en tant que tel.

Expériences affectives positives et créativité. D'abord, une série d'études expérimentales menées par Isen et al. (1987) a démontré que des étudiants universitaires performaient davantage à des tâches créatives de résolution de problème lorsqu'ils venaient de recevoir une sucrerie ou d'être exposés à un film comique. Selon les auteurs, l'induction ainsi créée d'un état émotionnel positif aiderait l'individu à prendre du recul sur le problème présenté et ainsi à générer plus de solutions pour y répondre. Leurs travaux ne démontraient aucun lien entre un état émotionnel négatif ou neutre et la performance créative. Cette idée qu'un état affectif positif contribue à la créativité est appuyée par plusieurs études empiriques. L'une d'entre elle a démontré, par exemple, que l'induction par visualisation mentale d'une meilleure humeur était associée à une plus grande originalité dans les idées (Grawitch et al., 2003). En outre, les résultats d'une méta-analyse de 225 articles suggèrent un lien entre des états affectifs positifs plus fréquents et différentes variables liées à la créativité, comme l'ouverture et la flexibilité (Lyubomirsky

et al., 2005; Yamada & Nagai, 2015). Par ailleurs, des entrevues menées auprès de 91 créateurs éminents ont révélé qu'une majorité présentait un discours optimiste et décrivaient une vie accomplie et heureuse, suggérant une présence importante d'affects positifs (p. ex., Csikszentmihalyi, 1996). Néanmoins, Kaufmann et Vosburg (1997) ont plutôt démontré qu'un état affectif positif était lié à une moins bonne performance à des tâches de résolution de problème. Suivant la théorie du « calibrage cognitif » (Schwartz, 1990), ils proposaient qu'une humeur positive amènerait l'individu à être moins exigeant envers lui-même et à cesser plus rapidement de fournir des efforts. Les auteurs avançaient que la moindre performance des individus à l'humeur plus positive pourrait aussi s'expliquer par le fait qu'ils seraient moins portés à remettre en question leurs idées, ce qui pourrait les amener à persévérer dans une résolution de problème peu efficace.

Expériences affectives négatives et créativité. Suivant l'idée populaire voulant que les individus créatifs s'inspirent de leur souffrance pour créer, plusieurs auteurs ont mis de l'avant la psychopathologie manifeste de certains créateurs grandioses. Par exemple, des études de cas réalisées à partir de documents autobiographiques et journalistiques ont été effectuées auprès d'artistes tels que Robert Schumman (Pringuey, 2007) et Salavadore Dali (Murphy, 2009). Ce lien entre troubles psychologiques et plus grande créativité a également trouvé des appuis dans la recherche empirique. En effet, les résultats d'une méta-analyse de 111 articles scientifiques étudiant les liens entre psychopathologie et créativité appuient l'idée d'une association entre la bipolarité et la créativité, de même qu'entre un profil schizotypique et la créativité (Thys et al., 2014).

Une étude plus récente a ensuite démontré un lien positif entre l'intensité des symptômes d'anxiété, de paranoïa, d'obsessions et de psychotisme et la créativité chez des participants hommes (Martín-Brufau & Corbalán, 2016). Sans parler de psychopathologie, des travaux ont aussi suggéré que l'induction d'un état affectif négatif chez des sujets normaux menait à de meilleures performances créatives. Adaman et Blaney (1995), par exemple, ont démontré que des étudiants universitaires exposés à un extrait de musique à tonalité dépressive avaient tendance à performer davantage à un test de pensée divergente, en comparaison avec ceux exposés à une musique neutre. Contrairement aux attentes, la performance créative des participants exposés à une musique joyeuse n'était pas supérieure à celle des individus exposés à une musique déprimante. Akinola et Mendes (2008), quant à eux, ont démontré que la meilleure performance créative était livrée par des étudiantes universitaires qui présentaient à la fois une vulnérabilité biologique aux affects négatifs et qui avaient été exposées à du rejet. Toutefois, ces résultats ont également été contestés. Mikulincer et al. (1990), par exemple, suggèrent que l'anxiété chronique mène à une pensée plus rigide et donc moins ouverte, alors qu'une étude de Vosburg (1998) a illustré qu'une humeur négative était associée à une performance inférieure à une tâche de pensée divergente.

Interaction entre différentes dimensions des émotions et créativité.

Globalement, la recherche offre des résultats mitigés concernant le lien entre émotions et créativité, laissant croire qu'il est insuffisant d'étudier ce lien exclusivement sur la base de la valence hédonique (état affectif positif vs négatif) des émotions. Baas et ses collègues

(2008) ont tenté de donner un sens à ces résultats contradictoires en menant une méta-analyse s'appuyant sur 66 manuscrits (études corrélationnelles et expérimentales, pour un total de 102 échantillons indépendants), portant sur le lien entre état affectif et créativité. Cette méta-analyse visait à quantifier l'impact d'états affectifs variés (p. ex., tristesse, colère, joie, peur, calme) sur la créativité en tenant compte de trois dimensions qui les distinguent et dont le lien avec la créativité est reconnu : leur valence hédonique (état affectif positif vs négatif), leur tendance activatrice (affect activateur vs désactivateur) et leur focus régulateur (promotion d'un but souhaité et motivation d'approche vs prévention d'une conséquence aversive et motivation d'évitement). Leurs résultats suggèrent que ces différentes dimensions des états émotionnels peuvent interagir pour influencer le degré de créativité d'un individu. Par exemple, ils soulignent que de manière générale, les états affectifs positifs n'engendrent pas une créativité plus élevée que les états négatifs. Toutefois, la performance créative apparaît positivement liée aux états affectifs positifs à haut niveau d'activation et impliquant une motivation d'approche (p. ex., exaltation, joie). Au contraire, ils n'ont observé aucun lien significatif entre les émotions positives à faible niveau d'activation (p. ex., calme, sérénité) et la performance créative. Le niveau de créativité est négativement associé à des émotions négatives à haut niveau d'activation et visant la prévention (p. ex., anxiété). Les auteurs concluent à la pertinence de prendre en compte ces trois dimensions des affects (et non seulement leur valence) pour comprendre le lien entre émotions et créativité. Ils reconnaissent que d'autres aspects des émotions peuvent entrer en ligne de compte et invitent à des études futures sur cette question.

Une force de cette méta-analyse réside dans le fait qu'elle prend aussi en considération une variété de facteurs, autres que les émotions, pouvant influencer la performance créative (p. ex., type de mesure de la créativité et ses différentes dimensions) et qu'elle tient compte des différents aspects méthodologiques des études analysées (p. ex., devis de recherche, méthode d'induction de l'état affectif, population à l'étude). Toutefois, les artistes étaient absents des échantillons étudiés. De plus, les participants réalisaient des tâches créatives prédéterminées, souvent dans un état affectif induit de manière expérimentale, contexte qui diffère largement du processus de création artistique spontané. En outre, le fait d'étudier les états affectifs séparément (p. ex., tristesse, colère, joie) classés selon trois dimensions (positif/négatif, activateur/désactivateur, prévention/promotion) peut également représenter une limite dans la mesure où l'état émotionnel vécu en cours de processus créatif spontané peut s'avérer beaucoup plus complexe (p. ex., plusieurs émotions susceptibles de coexister simultanément) et moins fragmenté à différents stades de création. À cet égard, nous croyons qu'une étude quantitative peut difficilement capter l'étendue de cette complexité. Enfin, aucune des études recensées ne s'arrêtait à la perception des participants eux-mêmes quant à leur expérience émotionnelle et à son importance dans leur processus créatif. Pourtant, leur propre expérience subjective à cet égard est susceptible d'offrir des informations d'une grande richesse pour documenter et mieux comprendre ce phénomène.

Fonctions des émotions dans le processus créatif. Bien que peu d'études semblent expliquer les fonctions des aspects émotionnels dans le processus de création, et

plus particulièrement de création artistique, le modèle de résonance émotionnelle élaboré par Lubart et Getz (1997) offre une contribution à cet égard. Ce modèle s'appuie sur trois principes. Il propose d'abord que chaque concept ou image emmagasiné en mémoire est associé à une charge émotionnelle unique et complexe, soit l'endocept (Arieti, 1976). Deuxièmement, le fait de penser à un concept aurait pour effet d'activer la charge émotionnelle lui étant associée. Celle-ci pourrait ensuite résonner en mémoire et amener à la conscience un concept lié à une charge émotionnelle similaire. Troisièmement, un concept apparaîtrait dans la conscience de l'individu seulement si son endocept dépasse le seuil de détection minimal de cet individu (des personnes particulièrement sensibles pourraient décoder des signaux émotionnels à intensité plus faible). La production d'une métaphore proviendrait de l'association entre deux concepts pouvant sembler éloignés, mais étant associés à des profils émotionnels similaires (Lubart & Getz, 1997). Bien que ce modèle propose une certaine compréhension de la fonction des émotions dans le processus créatif, sa formulation est complexe, ce qui peut rendre difficile de s'identifier aux étapes décrites. De plus, il se limite à expliquer la création de métaphores qui, bien qu'importantes dans la créativité artistique, n'en représentent qu'un aspect. En outre, à notre connaissance, ce modèle n'a jamais fait l'objet de validation empirique.

Parmi les auteurs ayant étudié empiriquement le vécu émotionnel des *artistes* précisément se trouvent Botella et al. (2015), qui ont comparé dans un devis quantitatif les niveaux d'alexithymie (c.-à-d. la difficulté à différencier et verbaliser les émotions) et d'intensité affective (c.-à-d. la tendance à ressentir et vivre les émotions plus fortement

que la moyenne) chez des artistes et des individus de la population générale. Les artistes sélectionnés (55 individus pratiquant dans des domaines variés des arts visuels) vivaient de leur art et avaient reçu des prix pour leur(s) œuvre(s). Selon leurs résultats, les artistes présentaient une meilleure capacité à identifier leurs émotions, mais ils ressentaient et réagissaient plus fortement aux émotions négatives que les individus de la population générale. Leur étude ne permettait toutefois pas de comprendre comment ces particularités dans le vécu émotionnel des artistes s'inscrivaient dans leur processus créatif.

St-Louis et Vallerand (2015), quant à eux, se sont intéressés à comprendre comment l'expérience affective à travers le processus créatif varie en fonction du profil passionnel de l'artiste : 1) le profil harmonieux s'appliquait aux individus démontrant une motivation intrinsèque et un libre choix dans la pratique de leur activité artistique, sans empiéter sur les autres sphères de leur vie ou sur leurs relations ; 2) le profil obsessionnel se rapportait à des individus démontrant un rapport conflictuel avec leur pratique artistique, dans lequel celle-ci devenait intimement liée au contrôle de soi et à l'estime de soi, par exemple. L'échantillon était composé d'artistes provenant de domaines variés (p. ex., arts visuels, photographie et musique) et qui avaient réalisé environ trente œuvres dans la dernière année. Des échelles auto-rapportées étaient utilisées pour mesurer leurs émotions à quatre phases distinctes du processus de création de leur dernière œuvre considérée par eux-mêmes comme « réussie » : 1) préparation, 2) génération d'idées, 3) production, et 4) complétion. Leurs résultats appuyaient ceux de Baas et ses collègues (2008) et démontraient qu'à travers le processus créatif, les émotions positives étaient plus

fréquentes que les émotions négatives. De plus, les artistes vivaient davantage d'émotions impliquant un niveau d'activation modéré plutôt qu'élevé et ce, particulièrement lors de la première phase du processus créatif. Les auteurs proposaient que les émotions positives impliquant un niveau d'activation modéré favoriseraient un plus grand degré de flexibilité cognitive dans les premières étapes du processus créatif, tandis que les émotions positives impliquant un niveau d'activation élevé encourageraient la persévérance de l'artiste dans son travail une fois cette première phase complétée, en lui fournissant l'énergie nécessaire. Enfin, les artistes au profil passionnel harmonieux étaient ceux qui rapportaient vivre ce processus de la façon la plus positive. Cette étude offre des hypothèses intéressantes concernant la fonction de certaines émotions à travers différentes étapes du processus de création artistique. Toutefois, l'utilisation d'échelles quantitatives pour mesurer l'expérience affective restreint l'étendue des réponses pouvant être amenées par les participants et limite la compréhension de l'expérience affective dans le processus créatif. Inviter les artistes à exprimer dans leurs propres mots leur expérience émotionnelle au cours du processus créatif pourrait permettre de mieux cerner leur vécu et les mécanismes par lesquels des états émotionnels variés sont impliqués dans leur processus créatif.

En somme, une littérature foisonnante existe sur le sujet de la créativité et de ses liens avec les émotions. Celle-ci inclut des études qualitatives ayant permis d'analyser la vie et le travail d'artistes éminents, que ce soit à travers du matériel biographique (p. ex., Gardner, 1993; Runco, 1998; Wallace & Gruber, 1989) ou des entrevues semi-structurées (p. ex., Csikszentmihalyi, 1996). Toutefois, des connaissances semblent manquer en ce qui

concerne spécifiquement le *point de vue des artistes* sur les phénomènes émotionnels impliqués dans leur processus créatif. La présente étude se penchera sur cette subjectivité de l'artiste quant à la place de l'expérience émotionnelle dans la création d'œuvres particulièrement marquantes pour le public. Il est attendu que de s'intéresser à une population d'artistes ayant été reconnus pour leur art pourrait permettre une meilleure compréhension du processus menant à une forme de créativité se rapprochant d'une certaine éminence, et souvent d'un impact important sur le public. Dans la mesure où il est reconnu que l'art a des retombées positives importantes pour les individus et les collectivités et que différents contextes thérapeutiques utilisent l'art comme outil clinique (p. ex., Berg-Cross et al., 1990; Buchanan, 2016; Neimeyer, 2012), le fait d'éclairer ce processus pourrait contribuer à favoriser l'avancement des connaissances au niveau des processus créatifs artistiques qui contribuent particulièrement au bien-être des individus et des communautés, autant qu'il pourrait permettre de conscientiser davantage les artistes sur leur rôle social potentiel.

Objectif de recherche

Cette étude a pour objectif d'explorer et de conceptualiser les fonctions des émotions dans le processus de création d'œuvres perçues par leur auteur comme ayant été particulièrement marquantes pour leur public. La visée de cette étude s'inscrivant dans une logique inductive et exploratoire, aucune hypothèse spécifique n'est posée.

Méthode

Cette étude exploratoire, réalisée à partir d'un devis qualitatif, s'inscrit dans un paradigme compréhensif, lequel tente de comprendre un phénomène en s'ancrant dans l'expérience subjective des participants (Paillé & Mucchielli, 2016). Un tel devis apparaît cohérent avec la nature inductive et conceptualisante des objectifs de la recherche.

Participant·e·s

Dix personnes résidentes du Québec ont participé à l'étude : quatre hommes et six femmes, âgés entre 31 et 65 ans ($M = 47,9$; $ÉT = 12,79$). Le recrutement s'est terminé lorsqu'une tendance à la saturation scientifique a été observée (Fortin & Gagnon, 2016), soit lorsque les données supplémentaires apportaient peu de nouvelles informations pour comprendre le thème à l'étude. Ce nombre tenait également compte des contraintes liées à la réalisation d'un mémoire doctoral. Neuf personnes sont de nationalité canadienne et une est Française. Trois sont célibataires, cinq ont un statut de conjoint de fait et deux sont mariées. Aucun·e n'est membre d'une minorité visible ni d'une première nation. Tous les participant·e·s ont réalisé des études post-secondaires : collégial ($n = 4$), premier ($n = 3$) et deuxième cycles universitaires ($n = 3$), pour la plupart dans un programme d'arts ($n = 9$). Une personne n'a suivi aucune formation académique en arts, ayant appris par des cours dans le cadre de loisirs. (La formation en arts des participant.e.s. n'est pas détaillée davantage afin de protéger leur anonymat.) Deux participants rapportent avoir comme source de revenus un travail à temps plein dans un domaine autre. Le nombre d'années de carrière en tant qu'artiste professionnel varie entre 6 et 40 ans ($M = 18,6$; $ÉT = 10$).

Les disciplines artistiques sont variées au sein de l'échantillon, mais principalement axées autour des arts visuels. En effet, huit participant·e·s œuvrent dans ce domaine, dont deux ayant comme médium principal la peinture, deux la céramique et la sculpture, un la photographie et quatre utilisant différents médiums selon leurs projets. Enfin, une personne se spécialise en danse et une en chanson (auteure-compositrice-interprète). Les thèmes abordés dans la pratique artistique sont diversifiés et incluent, entre autres : la vie et la mort, l'amour, l'identité, le deuil, la santé mentale, le rapport à la nature, à la consommation et à la technologie, la moralité. Tous les participant·e·s mentionnent avoir une intention lorsqu'ils créent, en grande partie liée à l'impact de l'œuvre sur le public (p.ex., évoquer la beauté, transmettre un message, encourager une réflexion ou un questionnement sur différents enjeux, engendrer une émotion). Leur horaire de travail de création serait influencé par leur rythme biologique et leurs autres engagements professionnels et fluctuerait au gré de l'inspiration, de l'état physique et affectif, des contrats artistiques et des événements survenant dans leur vie personnelle. L'ensemble des participant·e·s affirme que la création occupe une place centrale dans leur vie. Par exemple, une participante mentionne penser à sa pratique artistique en tout temps. Un autre indique qu'elle est essentielle à sa vie. Bien que certaines personnes recherchent la solitude ($n = 4$), d'autres se disent encouragés par la présence d'autres artistes ($n = 2$) ou travaillent majoritairement en collaboration ($n = 2$).

Procédure

La participation à cette étude se faisait sur une base volontaire. Les participant·e·s

ont été recruté·e·s par différents moyens. Un courriel a été envoyé aux membres des réseaux professionnels de la chercheuse et de sa directrice impliqués dans le domaine des arts, dans lequel ils étaient invités à participer à l'étude et/ou à transmettre l'invitation à leurs connaissances (Appendice A). Des associations d'artistes (p. ex., Conseil des métiers d'art du Québec, Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, Association québécoise des auteurs dramatiques du Québec, Société des auteurs de radio, télévision et cinéma, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec) ont également été sollicitées par courriel. Une affiche publicitaire électronique a été utilisée dans le cadre de ces prises de contact (Appendice B). Les personnes intéressées à participer étaient invitées à contacter la chercheuse par téléphone ou par courriel. Étant donné le contexte de réalisation de l'étude qui impliquait des délais restreints et considérant le contexte pandémique qui a complexifié le recrutement, les participant·e·s ont été sélectionné·e·s en fonction de leur ordre d'arrivée, après vérification de leur admissibilité, constituant ainsi un échantillon de convenance (Salkind, 2010). L'étude visait une population adulte (18 ans et plus) et francophone, demeurant au Québec et répondant aux critères suivants : 1) avoir une pratique artistique active et la considérer comme son activité professionnelle principale (sans qu'elle soit obligatoirement à temps plein); 2) avoir produit suffisamment d'œuvres en public pour être en mesure de poser un regard global et prendre du recul sur sa carrière artistique; 3) considérer une ou plusieurs de ses œuvres comme ayant été particulièrement marquantes pour son public, en s'appuyant sur divers indicateurs à cet effet (p. ex., prix, mentions, témoignages); 4) considérer les émotions comme ayant eu un rôle important

dans la création de ces œuvres. Aucun critère n'a été établi au regard du nombre d'heures d'activité artistique par semaine, le nombre d'années de carrière artistique ou le nombre d'œuvres perçues comme significatives et ce, dans un but de tenir compte des réalités variées de divers domaines artistiques. Lors de la sélection des participant·e·s, une attention a été portée afin d'éviter tout conflit de rôles avec la chercheuse et sa directrice.

Collecte de données et canevas d'entrevue

Une entrevue individuelle semi-structurée d'environ 90 minutes a été réalisée virtuellement auprès de chaque participant·e à l'aide de la plateforme Microsoft Teams. Cette modalité a permis de s'ajuster au contexte pandémique et offrait l'avantage de cibler des artistes de toutes les régions du Québec. Le moment de l'entrevue était déterminé conjointement avec chaque participant·e. Les entrevues ont été enregistrées sur un enregistreur numérique. Le canevas (Appendice D) d'entrevue comportait trois sections : 1) les données sociodémographiques à des fins de description de l'échantillon (p. ex., âge, identité de genre, état civil, nombre d'années de pratique artistique); 2) la description par les artistes de leur contexte et habitudes de création (p. ex., domaine de création, environnement et horaire de création), permettant d'établir leur profil de pratique artistique et d'introduire graduellement le thème central de l'étude; 3) la perception des artistes quant au rôle des émotions dans leur processus créatif. Cette dernière section, ciblant le sujet premier de l'étude, comportait des questions principales et des questions de relance servant à encourager les réponses riches et détaillées. Ces questions ont été élaborées sur la base de la recension effectuée et de l'objectif visé par l'étude.

Analyse des données

L'analyse par catégories conceptualisantes (ACC), qui fait appel aux quatre premières étapes de l'analyse par théorisation ancrée (Paillé & Mucchielli, 2005), a été utilisée pour identifier à travers les propos des participant·e·s différentes fonctions de leurs émotions dans la création d'œuvres marquantes pour le public. Cette analyse invite à conceptualiser divers aspects d'un phénomène à partir des expériences rapportées et en s'autorisant le niveau d'inférence et de créativité nécessaires pour saisir des phénomènes complexes et abstraits (Paillé & Mucchielli, 2005). Cette stratégie apparaissait avantageuse pour tenter d'éclaircir le flou observé dans la documentation au sujet du rôle des émotions dans le processus créatif artistique, en tenant également compte du fait que le thème peut être abstrait pour les participant·e·s et générer des réponses qui exigent une part d'interprétation. L'analyse inclut quatre étapes. D'abord, les entrevues ont été transcrites en verbatim et une lecture répétée du corpus ainsi obtenu a été effectuée afin de bien s'en imprégner. Ensuite, le logiciel NVivo a été utilisé pour effectuer la *codification* des données, laquelle implique de subdiviser les propos du participant en unités de sens (codes) d'une manière concise et représentative, en respectant le plus possible la pensée du participant. Ensuite, lors de la *catégorisation*, ces codes furent modifiés en des fonctions préliminaires des émotions (CC préliminaires) offrant une expression plus riche et évocatrice du propos. Cette étape consiste en une première tentative de formuler des CC correspondant spécifiquement au phénomène à l'étude. Celle-ci implique d'aller au-delà de concepts théoriques existants, afin de communiquer

le plus précisément possible le sens des données recueillies, tout en mettant à profit l'interprétation de la chercheuse. Les CC préliminaires furent validées ou révisées en fonction de la progression de la cueillette de données. Puis, chacune des catégories ayant été retenue au terme de ce processus évolutif a fait l'objet d'une appellation finale et d'un exercice de définition, incluant l'explicitation de ses propriétés (éléments décrivant ce que contient la CC au-delà de sa présentation sommaire), ainsi que ses conditions d'existence (éléments qui apparaissent nécessaires, selon des participant·e·s., à ce que la CC puisse se manifester). L'exercice conduit au final à la création d'un répertoire décrivant différentes fonctions des émotions (CC) pouvant être impliquées dans le processus créatif des artistes interrogés. Enfin, les CC ont été reliées entre elles dans un schéma (Figure 1) lors de la *mise en relation*, afin de dégager un portrait d'ensemble de ces fonctions des émotions identifiées. Différentes mesures ont été employées pour favoriser la scientificité de la démarche. D'abord, l'utilisation d'un journal de bord comprenant des notes sur les réflexions et prises de décisions de la chercheuse concernant la formulation des CC a permis de rencontrer le critère de la fiabilité (Paillé & Mucchielli, 2016). Afin d'assurer la transférabilité, des extraits d'entrevues ont été utilisés pour accompagner la présentation des résultats, offrant ainsi au lecteur la possibilité de s'identifier aux propos des participant·e·s et de pouvoir les associer à d'autres contextes (Fortin & Gagnon, 2016). La directrice de recherche fut également sollicitée pour valider l'application en règle des étapes de l'analyse et discuter de catégories émergentes, permettant d'atteindre un consensus intersubjectif (Miles & Huberman, 2003) favorable à la validité de la démarche.

Considérations éthiques

Cette étude a été approuvée par le Comité d'éthique et de la recherche – Lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke (voir Appendice E). Le formulaire de consentement et d'information (Appendice C) a été transmis aux participant·e·s par courriel après la prise de contact initiale et fut de nouveau parcouru au début de l'entrevue, pour adresser toute question avant la signature de celui-ci. Le risque principal associé à la participation était d'être amené à vivre des émotions plus difficiles dans l'éventualité où le processus de création comporte certains aspects sensibles pour les participant·e·s. La chercheuse est ainsi demeurée attentive à leur état et avait en main des références d'aide psychologique à fournir au besoin, bien qu'aucun n'ait indiqué vivre d'inconfort pendant l'entrevue. Les participant·e·s ont été informé·e·s de leur droit de se retirer de l'étude à tout moment, sans préjudice. Ils pouvaient aussi demander à ce que certaines informations soient retirées du contenu à analyser. Les participant·e·s connaissaient également leur droit de prendre une pause durant l'entrevue ou de ne pas répondre à certaines questions. Différents paramètres de la rencontre virtuelle ont été ajustés pour renforcer la sécurité informatique (mot de passe, accès restreint aux invités, activation manuelle de la vidéo, désactivation du partage d'écran et du clavier). Les entrevues ont été conservées sur une clé USB cryptée et sécurisée d'un mot de passe, ainsi que sur la plateforme sécurisée OneDrive, accessibles seulement par la chercheuse et sa directrice, afin de protéger la confidentialité des participant·e·s. Les données ont été transcrites avec l'aide de stagiaires en recherche travaillant sous la supervision de la directrice du projet, ayant été soumis aux mêmes engagements à la confidentialité et à la protection des données.

Résultats

Au regard de l'objectif de l'étude, qui était d'explorer et de conceptualiser les fonctions des émotions dans le processus de création d'œuvres perçues par leur auteur comme ayant été particulièrement marquantes pour leur public, l'analyse du corpus de données a permis de dégager 13 catégories conceptualisantes (CC). Celles-ci représentent différentes fonctions des émotions dans le processus créatif et ont été divisées en trois regroupements, soit celles qui se rapportent respectivement au *rapport à soi dans la création*, au *rapport à l'œuvre* et au *rapport au public*. Ces regroupements ont été eux-mêmes subdivisés en sous-regroupements à partir de points communs entre les différentes CC. Ensuite, deux conditions d'existence apparues pour plusieurs répondant·e·s comme nécessaires à ce que ces fonctions des émotions puissent s'actualiser ont été identifiées, soit les *bienfaits psychologiques de la création pour l'artiste*, ainsi que la *posture d'accueil de l'artiste*. Enfin, quatre éléments susceptibles d'influencer la manière dont les fonctions des émotions s'articulent dans le processus créatif ont également été dégagés en tant que modérateurs potentiels, soit le *contexte de la pratique artistique*, *l'intention dans la création*, *la nature de l'expérience émotionnelle* et le *rapport aux thèmes abordés*. L'ensemble de ces résultats est représenté sous forme de schéma intégrateur à la figure 1. Dans celui-ci, les éléments colorés (orangé, jaune, bleu, vert) correspondent aux CC dégagées de l'analyse (celles faisant partie d'un même regroupement ou sous-regroupement étant de même teinte) alors que les éléments en différents tons de gris illustrent les conditions d'existence et modérateurs potentiels de ces CC. Les résultats seront décrits en suivant la structure proposée par le schéma, en débutant par les conditions d'existence, en poursuivant avec les 13 CC et en terminant par les modérateurs potentiels.

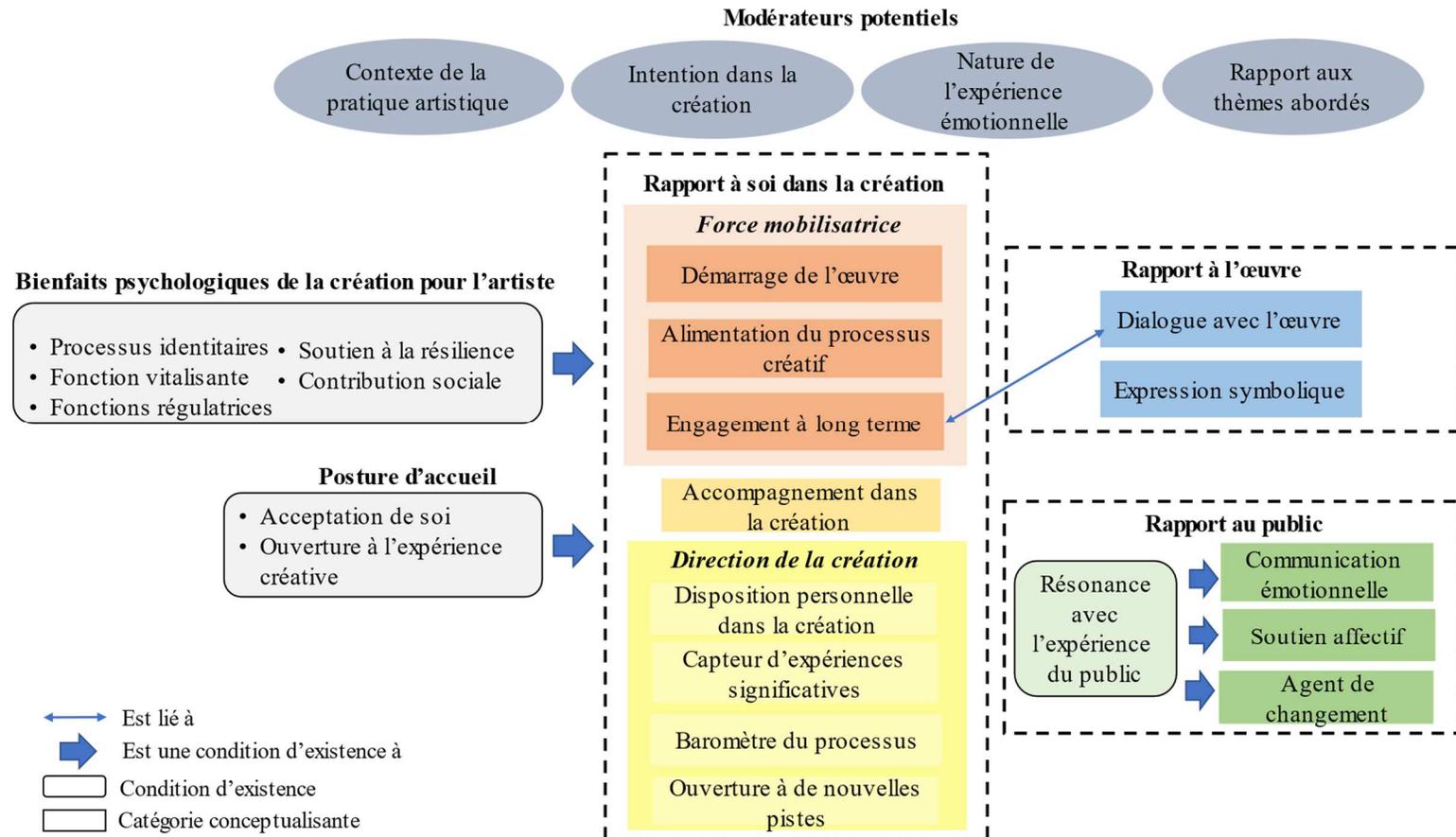


Figure 1. Schéma intégrateur : Fonctions des émotions dans le processus créatif.

Conditions d'existence

Sans être questionné·e·s directement à cet effet, plusieurs participant·e·s semblaient accorder une importance particulière à deux phénomènes spécifiques lorsqu'ils étaient invité·e·s à décrire l'expérience affective vécue dans le processus créatif. En effet, certains propos suggéraient l'importance des *bienfaits psychologiques de la création pour l'artiste*, alors que d'autres ont décrit une *posture d'accueil*, phénomènes qui semblaient perçus comme nécessaires à l'utilisation optimale de l'expérience affective à travers le processus créatif. Ces deux éléments ont donc été identifiés comme de possibles conditions d'existence aux fonctions des émotions dans le processus créatif.

Bienfaits psychologiques de la création pour l'artiste

Le fait que l'artiste perçoive la création comme bénéfique pour son bien-être psychologique constitue la première condition d'existence à ce que les émotions exercent des fonctions dans le processus créatif selon le point de vue de plusieurs participant·e·s. À cet effet, une majorité de participant·e·s a témoigné d'un apport significatif de la pratique artistique à différents mécanismes psychologiques perçus comme déterminants de la santé psychologique. Par exemple, l'un d'eux attribue à sa création un effet vitalisant essentiel : « J'ai besoin de ça pour me sentir vivant. Pas avoir ça là, je sens que je meurs, genre » (P3). Une autre participante décrit la manière dont la création la valorisait et lui a permis d'apparaître au cours de son développement :

Ben, au secondaire il y avait des cours d'arts plastiques. J'ai déjà gagné des prix. J'étais très valorisée dans cette euh... Pas juste dans cette matière-là, mais dans, dans le fait que, j'avais du talent. On me disait que j'avais du talent. Moi ça, ça m'a beaucoup, euh, donné de l'importance. Ça m'encourageait, ça me... Parce que

j'étais une personne très... j'étais, faut dire que je le suis encore un peu quand même, là, j'suis une personne très, très gênée, très introvertie. J'avais l'impression d'exister, en... en faisant de la peinture. Pis en ayant des... des encouragements aussi, t'sais, dans ce sens-là. (P2)

D'autres artistes ont indiqué que leur processus créatif leur apporte une impression de contribuer à la communauté et d'y être utile, ou encore un soutien dans la régulation de leur hygiène et de leur équilibre de vie ou dans leur résilience face aux épreuves de l'existence. Des participant·e·s témoignent en ce sens : « Ça fait longtemps que j'ai compris que plus je crée, plus, plus je fais des projets d'art qui me, qui correspondent à mes intérêts, plus j'me sens équilibrée, plus j'me sens, euh, forte » (P4); « C'est l'art, c'est la création dans ma vie, qui m'a permis de traverser des moments » (P6). Une autre participante présente la création comme un outil privilégié de régulation émotionnelle :

J'ai beaucoup d'la misère à exprimer c'que j'ressentais dans la vie. La manière dont j'm'exprime le mieux j'ai l'impression que c'est quand ça me fait vraiment du bien intérieurement; c'est en musique. Si je vis quelque chose, je vais m'asseoir sur le piano pis je vais jouer du piano, je vais me mettre à chanter, pis c'est de cette manière-là que j'm'entends moi pis que j'me guéris mieux pis j'm'exprime. Pour moi juste les mots c'est pas suffisant, t'sais, c'est, c'est, j'ai comme l'impression que c'est plus grand que ça. (P9)

Posture d'accueil

La deuxième condition d'existence apparemment nécessaire pour plusieurs participant·e·s à ce que les émotions présentent des fonctions bénéfiques pour le processus créatif est la posture d'accueil et d'ouverture de l'artiste face à lui-même et face au processus créatif. Cette posture se manifesterait d'abord par le fait de s'accepter dans ses forces et limites, de se faire confiance, ainsi que de s'ouvrir à la globalité de son

expérience et pas seulement aux aspects positifs de celle-ci. Une participante explique avoir eu ces prises de conscience au cours d'une formation qu'elle a suivie dans le but de développer sa pratique artistique :

C'est ça, au cours de ma formation de deuxième cycle, j'me suis rendue compte qu'il fallait que je me fasse confiance. Fallait que... oui. J'm'en allais dire que je m'accepte comme je suis. Mais que j'me fasse confiance. Dans ce que je suis. Que ce soit... T'sais, on a tous des forces, des faiblesses. Pis, euh, moi aussi. Moi aussi j'en ai des, des, faiblesses, pis des... J'suis pas bonne dans toute. Pis même si j'suis bonne dans bin des affaires, euh, de sorte que... je, j'essaie de pus tenter d'être... [j'essaie] d'être vraiment proche de ce que je suis intrinsèquement. (P2)

D'autres caractéristiques qui ont été relevées en lien avec cette posture d'accueil de soi incluait le fait de valoriser une authenticité personnelle, ainsi qu'une conscience de soi : « [...] j'essaie d'être plus consciente de qui je suis. Pis, de, de vraiment être c'que je suis » (P2). Une autre participante souligne l'importance de se permettre d'expérimenter et de commettre des erreurs : « Mais de juste dire : C'est pas grave si ça sent mauvais pour tout de suite, c'est pas grave » (P6).

Au niveau du processus créatif, cette posture d'accueil semble se manifester sous une forme de lâcher-prise, de présence et d'attention à l'instant présent plutôt qu'à la finalité du produit créatif, de contact à son intuition davantage qu'à son état cognitif, de tolérance à l'incertitude et d'inhibition de la tentation de critiquer et d'évaluer durement et prématurément le travail entamé. Une participante le décrit de cette façon :

[...] Je pense qu'être dans le processus de création, il y a un abandon nécessaire. Et pour moi, ce n'est pas si évident que ça tout le temps. Hein, ma tête, son cognitif est fort, tu sais fort, veut comprendre tout de suite, maintenant. Tu sais il ne peut pas ... alors le lâcher-prise, s'est beaucoup plus inséré dans cette production-là. [...] Et ça, ça l'a rendu, je crois, beaucoup plus, serein. Hum, novateur et authentique, parce que, il y a quelque chose où, je n'avais pas le contrôle. (P6)

Elle utilise par ailleurs une métaphore pour illustrer l'effet bénéfique de cette posture d'ouverture à travers le processus de création :

Tu sais, tu t'en vas en auto; il y a un *nowhere*. Mais, souvent ça te mène quelque part, c'est merveilleux parce que dans ton *nowhere*, tu as beaucoup plus cette attention au paysage autour de toi, à ce qui se passait par en dedans, à l'extérieur. Et là, t'arrives quelque part : « Ah, regarde donc ça, c'est le fun! » Tout est le fun, parce que c'est nouveau, c'est vraiment euh..., hein? Tandis que, quand tu connais déjà ta destination, tu penses déjà à ta destination. Puis, des fois tu te privas, tu te privas de beaucoup. (P6)

Dans ces conditions d'existence résident ainsi pour plusieurs participant-e-s des ingrédients essentiels pour que les émotions exercent des fonctions importantes dans la création d'œuvres marquantes pour le public. Ces fonctions seront maintenant présentées.

Premier regroupement de CC : Rapport à soi dans la création

Ce regroupement comporte huit fonctions des émotions qui concernent le rapport que l'artiste entretient avec lui-même au cours de la création. De ces fonctions, trois se rapportent à la *force mobilisatrice* dans la création, une réfère à *l'accompagnement dans la création* et quatre se rassemblent dans le sous-regroupement *direction de la création*.

Force mobilisatrice

Ce sous-regroupement se rapporte à la manière dont les émotions contribuent à la mise en marche et à la poursuite du processus créatif à travers le temps et jusqu'à son aboutissement. Ce phénomène a été subdivisé en trois fonctions distinctes des émotions, c'est-à-dire, le démarrage de la création, l'alimentation du processus créatif et

l'engagement à long-terme de la pratique artistique.

Démarrage de l'œuvre. Cette fonction correspond à la manière dont l'émotion constitue l'élan de base, dont elle suscite l'énergie responsable de la mise en branle du processus de création. Plusieurs participant·e·s décrivent à cet égard les émotions en des termes qui s'apparentent aux éléments qui permettent le mouvement d'un véhicule, par exemple moteur, démarreur (*starter*), carburant, ce qui constitue une première propriété de cette CC, tel qu'en témoignent les exemples suivants : « [...] c'est comme un stock d'énergie, euh, c'est le carburant en fait. Ben, les émotions c'est souvent le carburant... qui est nécessaire au démarrage de l'idée » (P1);

J pense que c'est comme le moteur. Le moteur... Tout part d'une émotion, ça veut pas dire que t'as besoin de la vivre, mais j pense que pour être juste, pis pour rejoindre aussi les autres, les gens, c'est vraiment la base, c'est le moteur à la chanson, c'est le moteur à la création (P9).

Selon certain·e·s participant·e·s, l'émotion est même *nécessaire* au déclenchement du processus créatif : « Ça rend possible le « starter » là... » (P9), ce qui constitue une deuxième propriété de cette CC. Enfin, le fait que l'émotion ressentie présente certaines caractéristiques particulières, par exemple en intensité ou en complexité, ressort également comme une propriété possible à cette fonction de démarrage : « c'est une émotion forte, une émotion non-dite, une émotion compliquée » (P9).

Alimentation du processus créatif. Cette fonction se caractérise par la contribution des émotions dans l'approvisionnement d'une recharge d'énergie en cours de processus, de manière à maintenir l'élan de la mise en marche jusqu'à la complétion du

produit final, tel que présenté par un participant : « Après ça, pendant que je construis l'œuvre, ça se peut qu'il y ait d'autres émotions qui embarquent, en réaction avec l'œuvre qui est en train de naître, par exemple. Donc ça va donner encore plus de carburant, pour continuer » (P1). En guise d'exemples d'états affectifs assurant une telle fonction, une autre participante décrit comment la curiosité de découvrir ce qui découlera de l'œuvre ainsi que la quête du sentiment de satisfaction contribuent à la poursuite de sa démarche :

[...] j'pense que ce qui nous pousse à continuer à créer c'est qu'on est curieux de voir où ça va nous mener. [...] Parce que commencer des tableaux c'est facile, mais les finir c'est pas si facile, t'sais. On commence sur un chemin de création pis on essaie de le mener le plus loin qu'on peut. Ouais, j'pense que ça rapport à la curiosité pis au désir d'avoir une satisfaction. (P4)

Engagement à long terme. Cette fonction se définit par l'entretien de la flamme créative, de sorte que l'artiste persévère dans un engagement à long terme dans sa pratique artistique, même une fois l'œuvre complétée. À cet effet, une participante rapporte que les émotions positives engendrées par la complétion et la présentation d'une œuvre peuvent l'encourager à reprendre le travail de création, malgré les défis rencontrés par le passé :

[...] peut-être qu'ils créent un désir de poursuivre. Comme j'expliquais, les émotions où je me sens bien, je me sens fébrile, je me sens à ma place, bien j'ai envie de les revivre. Ça fait que je repasse à travers les moins bonnes émotions parce que je sais qu'au bout, il va y avoir des émotions plus gratifiantes. T'sais quand on présente le travail, je suis fière. Elles peuvent être aussi encourageantes. (P5)

Une autre participante explique qu'elle peut parfois observer des indices d'une charge affective insoupçonnée une fois l'œuvre complétée, ce qui peut la motiver à poursuivre dans sa démarche créative :

[...] T'sais pis je regarde le tableau pis j'me demande, moi c'est quoi que j'veux éclairer dans mes pensées, c'est quoi que j'veux éclairer dans mon parcours de vie,

euh... Fait que finalement j'achève le tableau pis j'me ramasse avec un paquet de questions, autres que celles que j'posais au début. Pis y'a beaucoup de place, t'sais, il y a beaucoup de surprises en chemin. (P4)

Par ailleurs, et en contrepartie, il semble arriver que cet engagement à long terme soit parfois éprouvé par certaines émotions. Il a en effet été soulevé que la complétion d'un projet créatif pouvait être suivie d'affects dépressifs, ainsi que de doutes concernant la pertinence de sa pratique artistique et de la pérennité de celle-ci. Dans certains cas, les émotions vécues au cours du processus créatif semblent donc avoir le potentiel d'évoquer une souffrance ainsi qu'une insécurité par rapport à la valeur de son travail artistique, qui remettent temporairement en cause l'engagement:

[...] il y a comme une petite déprime après. [...] Un creux de vague, des fois il est gros hein, des fois il est gros! « Est-ce que, est-ce que ce..., ce thème ou orientation va encore m'alimenter? Où est-ce que je suis rendue? Qu'est-ce que je fais? » Alors là, encore on est dans le ne pas savoir, et ça, ça peut être très déstabilisant. [...] Entre les projets des fois il y a : « Est-ce que je vais être capable de faire autre chose? Est-ce que je l'ai en moi de faire autre chose? Est-ce que j'ai quelque chose à dire encore? [...] » Il y a beaucoup de questionnements entre les projets. [...] Beaucoup de : « Où est-ce que je vais à partir de là? Où est-ce que ça m'a amenée vraiment? » Et puis, cette période est très incertaine. Et puis, elle est souvent souffrante. (P6)

Cet aspect potentiellement perturbateur des émotions semble important à souligner en lien avec l'idée que la *nature* de l'expérience émotionnelle puisse représenter un modérateur des liens entre émotions et processus créatif, tel qu'il sera présenté dans une section subséquente des résultats de l'analyse.

Accompagnement dans la création

Ce phénomène consiste en une fonction de soutien affectif que peuvent assurer les émotions à travers le processus créatif. Plus précisément, les émotions peuvent y être

représentées comme une présence bienveillante, un ami symbolique qui prendrait l'artiste par la main pour l'accompagner à travers les étapes du processus. Une participante explique comment elle pouvait se sentir « portée » par ses émotions à travers la création : « Ça a le rôle de nous porter, peut-être ? De... de porter notre action, de nous soutenir [...] on est accompagné par nos émotions » (P4). Tel qu'en témoigne une autre participante, la constance de la présence offerte par les émotions semble représenter une propriété de cette fonction d'accompagnateur : « C'est comme un accompagnant, accompagnante, les émotions. Dans le sens qu'elles sont tout le temps là, [...]. C'est comme si, c'est ça, elles m'accompagnent » (P5).

Direction de la création

Ce sous-regroupement renvoie aux phénomènes par lesquels les émotions contribuent à donner une direction à la création, c'est-à-dire à guider l'artiste dans des choix qui le mèneront à la complétion de l'œuvre. Une participante décrit ainsi : « j'ai l'impression que toutes les émotions qui peuvent nous habiter, [...] j'me demande si c'est pas tout ça qui, [...], mes antennes, là, qui me guident en quelque sorte vers [...] la finalité si on veut » (P2). Ce rôle de guide semble se manifester à travers quatre fonctions des émotions: la disposition personnelle dans la création, le capteur d'expériences significatives, le baromètre du processus et l'ouverture à de nouvelles pistes.

Disposition personnelle dans la création. Ce phénomène se définit par la manière dont les émotions semblent déterminer l'ambiance vécue de la création ou encore l'état

d'esprit de l'artiste au cours du processus créatif. Une participante indique à cet effet: « C'est notre température peut-être ? Notre... notre disposition. Euh, disposition dans le sens... en tout cas le... on est habité par, par euh... par une... c'est un peu la chanson. Une chanson, une, ou de quelque chose qui nous habite » (P2). Selon cette même participante, la disposition de l'artiste aurait le potentiel d'influencer le processus créatif en lui donnant une couleur particulière : « Quelque chose qui nous habite qui va faire en sorte que... qui va nous... Écoute, je crois que toutes nos émotions vont teinter c'qu'on fait » (P2). Un autre participant soulève que l'artiste peut générer lui-même un état particulier propice au travail créatif, selon le thème qu'il entend aborder dans son œuvre :

Par exemple, des états de corps, par exemple, quand je parle de ce duo, ou ce solo de tristesse, ben j'imagine que la peau fond sur moi. Imaginons. J'ai besoin peut-être de sentir une musique, euh, classique, calme, tempétueuse, émotionnellement...ou un truc comme ça, pour réussir à faire des mouvements, qui sont à la fois doux et tout ça. Mais, euh, me mettre dans un état sentimental joyeux... ça va me permettre de changer d'état de corps. (P10)

Capteur d'expériences significatives. Cette fonction correspond à la façon dont les émotions contribuent à l'identification d'expériences personnelles significatives pouvant éventuellement inspirer la création. Une participante met en lumière la manière dont les émotions favorisent une conscientisation et une mémorisation de ces expériences, première propriété de cette CC :

J'dirais que c'est par l'émotion, par les émotions, qu'on est conscients de ce qu'on vit. Si y'a pas d'émotions, on retient pas ce qui est important pour nous. J'pense, en tout cas, que les émotions aident à mémoriser certaines expériences. Ou euh, à... si ça nous touche, on fait rejouer le film dans notre tête, pis...ça devient quelque chose de plus... consistant j'dirais? Quelque chose qui, éventuellement, peut servir dans une démarche artistique. (P2)

Seconde propriété, les émotions semblent également permettre de préciser le ou les thèmes que l'artiste souhaite aborder dans sa démarche artistique :

Pis y'a d'autres fois que j'm'assois pis j'relais des affaires pis j'me mettais à pleurer pis je, t'sais, j'ai vécu toutes sortes de... d'émotions, qui faisaient en sorte que, euh... Que je savais ce que j'voulais, je savais ce que je voulais, ce de quoi je voulais parler. (P2)

Baromètre du processus. Cette fonction renvoie à la capacité des émotions d'aider l'artiste à juger de l'évolution de son processus créatif : « Tu sais, comme une jauge de l'état qui m'habite, de l'état du processus. Ils font comme un..., oui c'est ça, ils jaugent. Ils sont comme un barème » (P6). Cette fonction évaluatrice permettrait ainsi d'identifier les problèmes survenant au cours de la démarche créative : « [...] parce que j'ai pas tout le temps des bonnes idées, pis que des fois c'que j'peins j'trouve ça banal ou moins intéressant fait que dans ce cas-là, des fois je repasse par-dessus » (P4). Le fait d'arriver à identifier les impasses au cours de la démarche semblerait également permettre à l'artiste de se réorienter dans sa création : « Bien ça me permet de me positionner et surtout me repositionner. » (P6). Ce repositionnement semble impliquer la possibilité de revenir en arrière dans la démarche créative:

Ouais, mettons que j'ai passé du temps sur un tableau pis qu'à un moment donné, j'ai tout essayé, pis je sais pus comment le finir, des fois j'vais juste comme badigeonner une couleur au complet pis j'garde juste une p'tite partie, pis là c'est comme, Ok j'viens de tourner la page, j'peux poursuivre sur le tableau, mais y'est pratiquement, euh, reparti à zéro, là, (P4)

Pour une autre participante, cela semble permettre de prendre un recul, sans nécessairement recommencer du début : « Mon œuvre là, elle me fatigue, elle me fatigue, ça ne marche pas. Plutôt que de la mettre aux poubelles, je peux juste me reculer » (P6).

Ouverture à de nouvelles pistes. Cette fonction fait référence au pouvoir des émotions d'amener l'artiste à explorer de nouvelles possibilités dans sa démarche artistique, tel que présenté par un participant :

Bien, peut-être que ça permet d'aller ailleurs où est-ce que je suis pas allé encore. Parce que, selon l'émotion, pis comme je te disais au début, selon les concepts de ce que j'essaie d'exprimer... je vais prendre différents matériaux, différents outils. Bien, selon l'émotion, je vais, ça va se traduire de façon différente, donc ça c'est aussi une autre raison de, pour moi d'explorer différentes avenues, que j'aurais peut-être pas explorées autrement. (P1)

Les émotions semblent ainsi favoriser une flexibilité dans les choix créatifs de l'artiste, mais également dans son attitude face aux problèmes rencontrés au cours de la démarche.

À cet effet, tel que décrit par une participante, il semble que les émotions positives comme négatives peuvent avoir cette fonction d'encourager l'ouverture dans le processus créatif:

[...] les émotions positives c't'un moteur, mais les colères pis les blocages aussi ça peut être un moteur. Ok, comme, admettons j'ai le plexus solaire plein, Ok, qu'est-ce que j'peux faire pour débloquer ça? Bon, j'peux faire un collage abstrait. Ok... j'peux commencer un tableau. (P4)

Deuxième regroupement : Rapport à l'œuvre

Ce regroupement comporte deux CC représentant les fonctions des émotions dans le rapport que l'artiste entretient avec son œuvre au cours du processus créatif, soit le dialogue avec l'œuvre et l'expression symbolique.

Dialogue avec l'œuvre

Cette fonction renvoie à la contribution des émotions à l'établissement d'un dialogue entre l'artiste et son œuvre. Ce phénomène impliquerait d'abord que l'artiste

ressente l'œuvre comme une entité vivante : « [...] On insuffle une vie au tableau pis le tableau nous renvoie d'autres réponses, d'autres questions » (P4). Tel que décrit par cette participante, le dialogue qui s'ensuit aurait le potentiel d'être éclairant et enrichissant, permettant à l'artiste d'apprendre sur soi ou sur le sujet traité dans sa démarche artistique :

[...] C'est comme si j'instaure la discussion avec le tableau pis au bout de la ligne c'est le tableau qui me dit de quoi, pis c'est le tableau qui m'apprend quelque chose [...] à propos de c'que j'vis dans le présent ou à propos du sujet que j'essaie de questionner [...] (P4)

L'interaction avec l'œuvre permettrait également de refléter à l'artiste son état émotionnel : « C'est, le tableau me reflète souvent, l'état que je suis, t'sais, des fois j'en suis pas tout à fait consciente, là » (P4). Cet échange avec l'œuvre permettrait également de révéler à l'artiste son cheminement affectif face à certains conflits internes ou blessures, tel que décrit par une participante :

[...] Mais surtout ce qui m'émeut, c'est le fait que je portais ces émotions et c'est juste l'œuvre qui a révélé le myst... Ma relation n'était pas nécessairement très harmonieuse avec [*personne proche de l'artiste*], mais ces œuvres-là, une en particulier était porteuse des conflits internes, mais aussi dans ..., d'une certaine résolution de ces conflits dans un espace : peut-être l'espace de la mort, l'espace du départ, l'espace de cette vie, parce qu'il y en a eu des résolutions à la fin, par rapport à notre relation. (P6)

Enfin, cette fonction des émotions semble étroitement liée à celle de l'engagement à long terme dans la pratique artistique, en ce sens que les bénéfices personnels apportés par le dialogue avec l'œuvre semblent générer une motivation à persévérer à travers la démarche créative. Une participante l'explique ainsi : « des fois le tableau ouvre sur une question que j'peux essayer de répondre dans un autre tableau » (P4).

Expression symbolique

Cette fonction réfère à la capacité des émotions de l'artiste d'inclure dans son œuvre une forme de communication imagée ou métaphorique, de manière à l'enrichir et à lui conférer un pouvoir évocateur. D'abord, certains participant·e·s ont décrit les émotions comme représentant la matière première du produit créatif, laquelle serait transformée au cours du processus créatif en un élément perceptible à travers l'œuvre : « J'croirais que c'est un matériau qui va se transformer soit en forme, ou en symbole » (P2). Par ailleurs, cette fonction d'expression symbolique impliquerait de s'attarder à l'émotion et de l'examiner dans tout ce qu'elle comporte afin d'arriver à la traduire le plus fidèlement possible, tel que l'indique un participant :

[...] une fois que t'as compris, t'as vu, t'as pris une photo de cette émotion-là, là tu la travailles, tu changes d'angle, un peu pour s'assurer que t'as tous les angles qui ressortent, pis après ça tu passes le temps pour être sûr que c'est fidèle à ça. (P9)

L'émotion brute serait ensuite transformée dans une sorte de langage, où l'artiste utilise une symbolique pour exprimer un vécu personnel au public:

[...] j'ai réussi à prendre contact avec l'idée de mes sensations, de mon monde intérieur, [...] ça fait que j'ai travaillé le corps comme une coquille où l'intérieur je pouvais l'animer, je pouvais, comme, mettre des symboles dedans puis tout ça, puis créer une espèce de poésie sur ces deux choses-là » (P5)

Ce processus de transformation de l'émotion en une modalité d'expression symbolique permettrait de « donner une âme » à l'œuvre, en faisant d'elle un produit vivant et qui interpelle, plutôt que stérile et vide de sens :

[...] c'est que si j'ai pas d'émotions à transmuter ou à transformer à travers l'œuvre, bien pour moi l'œuvre ça devient juste un produit. T'sais j'fais un produit là, [...] j'vais fabriquer quelque chose pis j'vais le vendre au marché. Tandis que... y'a pas de... J'pense qu'il y a beaucoup moins de vitalité quand, s'il n'y a pas une charge émotive ou une émotion assez forte à la base pour... pour propulser tout ça, là. (P1)

Troisième regroupement : Rapport au public

Cette section regroupe trois fonctions des émotions qui peuvent être vécues par l'artiste au cours du processus créatif au niveau du rapport qu'il entretient avec le public: communication émotionnelle, soutien affectif et agent de changement. Ces trois CC ont également pour condition d'existence la *résonance avec l'expérience du public*, laquelle sera subséquemment explicitée.

Communication émotionnelle

Cette fonction renvoie à la manière dont les émotions de l'artiste sont révélées au public et captées par celui-ci à travers l'œuvre. Une participante exprime à cet effet : « il y a sûrement une partie des émotions qu'on a mis dans le tableau qui sont captées par la personne qui regarde » (P4). Afin que cette fonction communicative puisse avoir lieu, plusieurs participant·e·s ont soulevé l'importance de l'authenticité de l'artiste : « [...] ce que les gens voient [...] ils sentent que c'est vrai » (P8). Par ailleurs, la capacité de l'œuvre à « déclencher » une émotion chez le public représente une autre propriété de cette fonction de communication. Par exemple, un participant mentionne que le spectateur peut potentiellement « ressentir » l'émotion qui avait été vécue par l'artiste au moment de la création de l'œuvre :

[...] y'a des œuvres que j'faisais pis j'pleurais en même temps, t'sais, que je faisais l'œuvre. J'me dis, j'ai mis cette charge-là émotive dans cette œuvre-là, peut-être que c'est, qu'il reste une trace, peut-être que j'ai été super sincère, peut-être que j'me suis mis à nu à ce moment-là, quand j'ai fait cette œuvre-là. Peut-être que justement, ... on le ressent peut-être. (P3)

Une participante souligne quant à elle l'effet de surprise pouvant être engendré par une

œuvre émotionnellement chargée :

[...] je pense que la façon que j'ai travaillé, surtout dans le [*nom de l'œuvre*], ça a l'air ultra fragile, c'est plein de morceaux amalgamés, comme un état de fragilité ou de précarité dans les œuvres. Pis aussi une accumulation de couleurs. Je pense que tout ça, il y a un effet de surprise et d'étonnement...(P5)

Enfin, une autre participante suggère que c'est ce déclenchement émotionnel qui est recherché par le public à travers la consommation de l'art :

[...] c'est une émotion véhiculée pis j'pense, c'est ça que les gens aiment dans la musique, que ce soit des chansons dans de la musique instrumentale, c'est que ça leur fait vivre des sentiments les émotions. Ils peuvent vraiment rattacher une écoute pis se mettre à pleurer, ils peuvent, t'sais, c'est de l'énergie émotionnelle qui fait toute la différence. (P9)

Soutien affectif

Cette fonction se rapporte à la capacité des émotions de l'artiste d'offrir une forme de soutien au public, à travers l'œuvre d'art. L'ouverture au dialogue semble représenter une manière dont ce soutien peut se manifester : « [...] dans le sens que si tu sais c'est quoi, telle émotion, pis tu vis cette émotion-là, tu rouvres la porte au discours » (P3). L'expression de vécus affectifs de l'artiste à travers l'œuvre d'art semble également offrir un effet validant pour un public se reconnaissant dans l'expérience communiquée. Un participant indique avoir perçu cet effet par rapport à l'une de ses œuvres traitant d'une épreuve personnelle:

[...] quand j'ai dû communiquer aux gens par rapport à [*expérience d'adversité vécue par le participant*] ben y'a plusieurs personnes qui m'ont communiqué pour me dire : « c'est quelque chose de récurrent dans ma vie, pis, tu touches, t'as ciblé quelque chose que j'vis, genre. Pis c'est vrai que j'suis comme ça, pis c'est vrai que... ou, merci de me faire, peut-être, m'attacher à mon, à ma vie [...] (P3)

Agent de changement

Cette fonction réfère à la capacité des émotions de l'artiste d'exercer un effet transformateur, d'inspirer un élan évolutif chez l'individu qui contemple l'œuvre. Une participante rapporte des témoignages reçus concernant cet effet de son œuvre sur le public : « Bon, dans ma dernière exposition, [*Titre de l'œuvre*], les gens se sont dit... (silence) changés, quand ils sortaient » (P6). Une participante propose que le fait d'être touché par une œuvre peut contribuer à initier une évolution intérieure chez le spectateur :

Ça a été assez intense suite à mon épreuve de deuil, fait que là, le message que je voulais beaucoup transmettre, je voulais émouvoir, en fait, par mes œuvres. Moi c'était vraiment, je veux toucher les gens, les émouvoir. Je me disais, en leur faisant vivre une émotion justement, je pouvais les transformer, ils se transformeraient parce qu'ils bougent, t'sais, mouvoir, c'est que tu bouges en dedans de toi. (P5)

Selon elle, une œuvre qui touche par les émotions qu'elle suscite aurait des bienfaits sur le plan individuel et social:

[...] je me dis quand on est capable de vivre une once, une petite seconde de compassion envers quelque chose, quelqu'un, on se transforme, c'est comme si on peut passer par-dessus des préjugés ou des blocages, [...] je pense que c'est bon pour la santé de s'émouvoir, d'être ému, parce que peut-être que justement, on vit de la compassion à ce moment-là, on se laisse toucher, il y a comme un, on vit quelque chose pour de vrai ou on comprend quelque chose plus de façon plus profonde. (P5)

Résonance avec l'expérience du public

Il s'agit de la condition d'existence identifiée comme nécessaire à ce que les trois fonctions des émotions liées au rapport de l'artiste avec son public puissent s'actualiser. Elle consiste en la réciprocité entre l'expérience affective communiquée par l'artiste et celle vécue par le public. À cet effet, une majorité de participant-e-s a souligné

l'importance que le public se retrouve dans l'œuvre qui lui est présentée. Une participante explique ainsi le succès d'un projet créatif: « je pense qu'il y avait vraiment quelque chose où les gens ils se reconnaissent là-dedans » (P7). Cette reconnaissance pourrait notamment se produire lorsque l'œuvre traite d'un thème significatif pour l'individu: « souvent les œuvres qui sont en lien avec le deuil, les gens se l'approprient, au moment du deuil souvent, facilement, très facilement, parce qu'ils saisissent un peu plus c'était quoi » (P3). En outre, l'universalité de l'expérience abordée dans la création semble constituer un élément favorisant cette résonance émotionnelle :

Le duo, euh... Et je sais que l'identification est très forte. Toute personne a déjà porté un partenaire. Et toute personne se dit « ah j'aimerais bien être dans les bras de quelqu'un ». D'accord? Et quand tu vois une danseuse ou un danseur se vautrer, se relâcher dans les bras d'une autre danseuse ou d'un autre danseur, je trouve que c'est vraiment une façon de faire revivre la vie aux gens à travers la scène... (P10)

D'autres participant-e-s ont par ailleurs proposé qu'une correspondance exacte entre l'expérience de l'artiste et celle du spectateur n'est pas nécessaire :

Pour moi, peu importe la création, dans n'importe quel processus créatif, j pense qu'un artiste réussit quand il fait vivre quelque chose à quelqu'un sans même parler de c'que lui y'en a pensé. C'est pas grave si c'est pas la même émotion, au final faut juste qu'il y ait des émotions qui soient créées par l'auditeur, qui soient générées par l'œuvre. (P9)

Le fait de se sentir inclus, concerné par les états affectifs exprimés à travers l'œuvre importerait tout particulièrement, que ceux-ci représentent ou non une expérience personnelle vécue par le public : « sans nécessairement qu'ils s'identifient aux œuvres, au moins de sentir qu'ils ont une porte d'entrée, t'sais. Qu'ils peuvent reconnaître certains éléments, qui leur permettent d'avoir accès à l'œuvre » (P1). Que l'artiste se présente lui-même de manière accessible semble également influencer sur son rapport avec le public :

[...] je pense que la plupart des gens se sentent exclus de l'art. Ils voient ça comme quelque chose de... – pis j'dis ça parce que c'est comme ça que je le voyais avant, pis j'le vois encore comme ça souvent aussi j'te dirais – quelque chose de prétentieux, d'élitiste pis d'inaccessible. C'est souvent comme ça que c'est perçu, pour toutes sortes de raisons, pour le meilleur et pour le pire. Mais t'sais, encore une fois, j'pense que l'art ça devrait être pour tout le monde, fait que, s'ils rencontrent un artiste, déjà avec qui ils sentent qu'ils peuvent avoir un échange, ça c'est une affaire, parce que t'as tellement d'artistes avec qui tu peux pas parler, là (P1).

Ainsi, le sentiment de faire face à une expérience humaine partagée semble nécessaire afin que la communication émotionnelle transmise à travers une œuvre soit bénéfique chez le public : « [...] C'est une validation que ce que je fais est connecté à une certaine, à une collectivité, à ce qui est... ce qui appartient à tous les humains » (P6).

Modérateurs potentiels

À travers leurs témoignages, les participant·e·s ont dépeint un portrait de leurs expériences créatives suggérant la présence de quatre éléments susceptibles d'influer sur la manière dont les émotions sont impliquées dans le rapport que l'artiste entretient à lui-même, à l'œuvre, ainsi qu'au public. Ces éléments sont définis comme des « modérateurs potentiels » des fonctions des émotions dans le processus créatif.

Contexte de la pratique artistique

Cet élément concerne la manière dont les fonctions des émotions dans le processus créatif peuvent varier selon le type de travail artistique impliqué. À cet effet, les particularités propres de la discipline artistique telles que perçues par l'artiste semblent avoir une incidence sur les bénéfices associés au contact à ses émotions en cours de processus créatif. Un participant explique ainsi comment le contexte dans lequel il crée

nécessite chez lui une rationalité et une contenance affective :

[...] j'ai pas le même art que... un peintre. J'ai un art où il y a des humains à côté de moi que j'ai à diriger pour créer. [...] Donc je me mets dans des conditions sentimentales, euh, mais je ne me mets pas dans des conditions émotionnelles pour créer, parce que c'est trop intellectuel de créer une pièce de danse. (P10)

Un autre participant témoigne quant à lui de l'impact que peut avoir le fait de dépendre ou non, d'un point de vue financier, de sa pratique artistique : « Parce qu'un artiste qui vit juste de ça, ça doit vraiment être difficile par moments [...]. Tu sais, on parlait des difficultés, mais, je n'ai pas ce bout-là; je mange, j'ai travaillé tout l'hiver malgré la covid, j'ai un emploi que j'aime, donc tout ce bout-là, en art, je peux me planter » (P8). Ce même participant illustre également comment le fait d'avoir un autre emploi, non-relaté à sa pratique artistique, représente pour lui un facteur protecteur de son estime personnelle, lorsqu'il rencontre des difficultés dans son art :

J'ai eu des moments où, tu reviens le soir chez toi et tu fais : « Mais c'est toute de la merde ce que je fais ». [...] comme je te dis, on revient encore, comme je disais au début, j'ai la chance d'avoir un emploi; t'as un emploi, ça se passe bien. Ce qui fait que, « Ok, je suis pas juste de la merde, j'ai un emploi qui fonctionne bien et je suis apprécié au travail ». (P8)

Ainsi, pouvoir se référer ou non à d'autres sources d'accomplissements au quotidien pour réguler son image personnelle pourrait représenter un élément d'influence sur le rapport à sa création et, par le fait même, au rôle des émotions dans le processus créatif.

Intention dans la création

L'intention de l'artiste derrière ses projets artistiques semble également nécessaire à considérer lorsqu'on cherche à expliquer le rôle des émotions dans le processus créatif. Comme le décrit cette participante, les bénéfices du contact à ses propres expériences

émotionnelles peuvent dépendre du type de réaction que l'artiste cherche à déclencher chez son public : « [...] l'émotion que je veux le plus passer, c'est du beau, quelque chose de bien. [...] Avant de travailler il faut que j'essaie de me vider de toutes idées ou d'émotions qui me tourmenteraient » (P7). La perception que l'artiste entretient de son rôle semble également représenter un élément significatif. Un participant explique comment, pour lui, la création implique d'exprimer sa perception personnelle du monde :

[...] la job d'un artiste c'est un peu de partager ce qu'il perçoit du monde pis... de le partager de la façon la plus... réaliste possible? Mais, pas réaliste en fonction de *photoréalisme*, mettons, mais juste réaliste dans le sens, ce qui est vrai pour l'artiste, ce que l'artiste perçoit, t'sais. (P1)

Cette conception du rôle de l'artiste semble impliquer la nécessité d'être en contact avec son expérience globale de manière authentique et sincère, afin de pouvoir la communiquer de manière la plus juste possible. D'autre part, le fait que l'artiste soit plus ou moins conscient des motivations derrière sa création a été soulevé comme pouvant nuire au rapport qu'il entretient avec son public :

Mais oui, t'sais, s'il y en a [des œuvres] qui passent un peu plus sous le radar c'est peut-être parce que l'idée que j'avais ou... était peut-être pas assez claire dès le départ. Ou plutôt mon intention. Mon intention était peut-être pas assez claire dès le départ, ouais. (P1)

Nature de l'expérience émotionnelle

Plusieurs participant·e·s ont souligné comment les bénéfices de leurs émotions pour leur pratique artistique pouvaient varier en fonction des particularités de l'expérience émotionnelle vécue. Une participante explique : « Elles sont importantes dans la mesure où elles ne sont pas destructrices. Tu sais, qu'elles ne soient pas une

entrave » (P6). Il semble que le degré d'envahissement de l'expérience émotionnelle soit l'un des éléments qui puissent différencier une émotion destructrice d'une émotion bénéfique. Une participante résume bien cette idée :

[...] pendant que je travaille, il faut que je sois quand même assez neutre, là, t'sais que j'ai pas besoin d'autres soucis, de se concentrer, donc rester dans une émotion positive, dans une intention positive, dans une intention productive aussi. [...] C'est des trucs qui peuvent te distraire en soi, là. Alors, donc je pense que le processus est de se créer finalement un vide. D'être présente pour le tableau, de ne pas me faire nécessairement distraire par mes pensées, mes émotions. (P7)

Ces propos soulèvent également l'influence possible de la valence émotionnelle sur le processus créatif selon certain·e·s artistes. La même participante mentionne d'ailleurs à cet effet : « ouais je pense que l'émotion doit rester positive, faut qu'elle reste quand même bien » (P7). Un autre participant distingue quant à lui l'émotion du sentiment, d'intensité distincte selon sa perception, influençant leur rôle dans le processus créatif :

Si moi je suis vraiment triste, je pleure et puis j'me mets en boule dans le coin d'un carré, là. Si j'suis énervé, je vais te crier dessus, mais je vais pas danser. [...] Le sentiment, oui, la petite émotion oui, mais pas l'émotion authentique, là, où t'es *dévasté*, là. (P10).

Rapport aux thèmes abordés

Le dernier modérateur potentiel se rapporte à la variation de l'apport des émotions de l'artiste dans son processus créatif selon son degré d'attachement face au(x) thème (s) abordé (s) dans sa création. Ainsi, une plus grande émotivité serait impliquée lorsque le thème abordé est plus personnel et sensible. Un participant explique cette idée :

Fait que, t'sais, exemple, si j'fais une œuvre sur les OGM c'est quelque chose que j'suis...j'veux dire, j'm'oppose aux OGM, mais pas de la même façon que je ferais une œuvre sur le deuil, t'sais. C'est deux, deux charges complètement différentes. Y'a des œuvres que, qui ont vraiment une plus grande charge émotionnelle. (P3)

Discussion

Cette étude avait pour objectif d'explorer et de conceptualiser les fonctions des émotions dans le processus de création d'œuvres perçues par leur auteur comme ayant été particulièrement marquantes pour leur public. La présente section discutera des résultats obtenus à la lumière de la littérature existante sur le sujet, en suivant la structure du schéma intégratif présenté à la Figure 1, c'est-à-dire en débutant par les conditions d'existence, en poursuivant par les 13 CC et en terminant avec les quatre modérateurs potentiels. Les retombées possibles de l'étude en termes d'implications théoriques et pratiques seront ensuite abordées. Enfin, une analyse des forces et limites de l'étude sera effectuée et des pistes de recherche futures seront formulées.

Conditions d'existence aux fonctions des émotions dans le processus créatif

L'analyse des entrevues a d'abord permis de relever la présence de deux conditions d'existence apparaissant nécessaires, pour bon nombre de participant·e·s, à ce que les fonctions des émotions dans le processus créatif puissent s'actualiser. En premier lieu, plusieurs participant·e·s ont abordé spontanément et ont mis l'accent sur leur perception de retirer des bienfaits de la création sur le plan psychologique (p. ex., résilience, régulation émotionnelle, apport de sens, valorisation de soi), laissant deviner qu'il puisse s'agir d'un élément important, voire essentiel, de la démarche créative et des fonctions des émotions à travers celle-ci. En effet, il semble possible que les artistes qui arrivent davantage à utiliser leurs émotions dans la création soient ceux pour qui la pratique artistique est gratifiante *en soi*, pour ce qu'elle procure d'enchantement et de joie, de sens et de guérison, au-delà des gratifications externes potentielles. Cette idée semble venir en

appui aux propositions avançant que la motivation intrinsèque est essentielle à la créativité (par. ex, Amabile, 1983; Sternberg & Lubart, 1991, 1992, 1995, 1996). Cette forme de motivation, qui implique de s'engager dans une activité par pur intérêt ou plaisir, plutôt que pour des facteurs externes à l'individu comme l'accès à la reconnaissance ou à des bénéfices monétaires, a été proposée comme étant associée à une concentration marquée de l'individu sur la tâche et le défi qu'elle lui offre (Amabile, 1983). Les résultats de la présente étude suggèrent qu'elle pourrait permettre un engagement sincère et profond du soi – incluant ses émotions – dans le processus créatif.

Ces résultats soulignent l'importance que les artistes puissent évoluer dans des conditions leur permettant de vivre le processus créatif avec une motivation intrinsèque afin de créer des œuvres particulièrement marquantes pour le public. Cela apparaît d'autant plus important que l'expérience vécue du contact à leur art par le public – *l'engagement réceptif envers les arts* (Davies et al., 2016) – a été associé à plusieurs bienfaits, incluant, entre autres, la diminution du sentiment de solitude (Tyמושuk, Perkins, Fancourt, & Williamon, 2019), la diminution de la détresse en période d'adversité existentielle (MacDonald et al., 2003; Santarpia et al., 2017), la réduction du sentiment de désespoir en contexte de dépression (Powell & Newgent, 2010), le soutien à la régulation émotionnelle (Hamel-Lesieur, 2021; van Goethem & Sloboda, 2011), à la compréhension des émotions (Hamel-Lesieur, 2021; Lachance, 2021) et à la flexibilité cognitive lors d'une épreuve (Fortunato & Schwartz, 2019; Lachance, 2021). Tel qu'évoqué antérieurement dans le contexte théorique, l'art semble ainsi représenter une ressource de

prévention et d'aide complémentaire pertinente dans une perspective de santé publique (Clift & Camic, 2016; Fancourt & Finn, 2019), offrant un potentiel susceptible d'être particulièrement utile pour la société québécoise compte tenu de l'accès limité aux ressources en santé mentale (Gamache et al., 2020; Gouvernement du Québec, 2021). Les artistes représentent des acteurs clés dans l'actualisation de ce potentiel, invitant à un soutien sociétal et gouvernemental pour favoriser, dans la communauté artistique, la création d'œuvres potentiellement aidantes pour le public. L'accès à différents programmes d'aide ciblant les difficultés pouvant nuire à une présence optimale de l'artiste dans sa pratique artistique (p.ex. enjeux financiers ou de santé physique et mentale) semble être essentiel en ce sens. Ce soutien pourrait être d'autant plus indiqué dans un contexte de sortie de pandémie de COVID-19, durant laquelle les artistes ont souffert des pertes de visibilité et de revenus importantes que l'on peut croire susceptibles de les éloigner de leur pratique artistique. À cet égard, des artistes ont récemment dénoncé les conditions de travail difficiles dans lesquelles ils évoluent et qui les exposent à d'importants risques sur le plan psychologique (Groguhé, 2023). Ils ont rappelé la pertinence de programmes d'aide existants, comme le *fonds Unison*, qui propose une aide financière d'urgence et du soutien psychologique aux artistes et artisans de la scène musicale canadienne, ainsi que le programme *Renfort*, offrant du soutien financier, juridique et psychologique aux artistes canadiens du secteur des arts de la scène. Des défis au niveau de l'égalité d'accès à ces ressources (p.ex. soutien attribué en fonction du nombre d'années d'expériences) ont toutefois été rapportés. Ainsi, il semblerait également bénéfique que de futures études visent à recenser de manière plus précise les programmes

de soutien existants et à évaluer leurs apports sur le bien-être des artistes en création et leur efficacité à répondre aux besoins de cette population, afin d'identifier les modalités les plus optimales pour offrir ce type de soutien.

La seconde condition d'existence aux fonctions des émotions dans la création d'œuvres marquantes pour le public dégagée de l'analyse est la *posture d'accueil*. Certains participant·e·s ont en effet mentionné qu'il était essentiel d'entretenir une posture d'ouverture et d'acceptation de soi, de même qu'une attitude de curiosité et d'exploration dans la création, sans quoi le processus créatif et l'utilisation optimale de son expérience affective à travers celui-ci s'en trouveraient entravés. Cette idée semble trouver écho dans les résultats d'études démontrant un effet délétère d'une peur de l'échec ainsi que de la tendance à réagir avec préoccupation et inquiétude sur les capacités de pensée divergente (Mikulincer et al., 1990), phénomène cité comme jouant un rôle clé dans la créativité (Guilford, 1968; Maslow, 1971; Osborn, 1953). L'absence de peur face à l'échec est également identifiée comme une condition essentielle à l'expérience optimale sous-jacente à la créativité selon Csikszentmihalyi (1996). La posture d'accueil décrite par les participant·e·s à l'étude comme étant bénéfique pour la démarche créative pourrait aussi référer au trait de personnalité d'ouverture à l'expérience (McCrae, 1987), qui est défini comme étant lié à la curiosité intellectuelle, à l'imagination et à la flexibilité dans les croyances et les comportements. Par ailleurs, les propos des participant·e·s. qui soulignent l'importance d'un rapport à soi bienveillant chez l'artiste concordent avec les résultats d'une méta-analyse ayant démontré que les individus les plus créatifs manifestaient une

plus grande acceptation de soi (Feist, 1998). Conjointement, ces résultats suggèrent la contribution de l'estime de soi dans le processus créatif. En effet, les individus qui ont une meilleure estime d'eux-mêmes semblent moins réactifs au rejet (Zeigler-Hill et al., 2015) et pourraient donc être moins portés à se conformer, en comparaison aux individus qui ont une estime plus faible (Crutchfield, 1955). De surcroît, la tendance au conformisme a été identifiée comme nuisant à la pensée créative (Crutchfield, 1962). Une étude récente a également démontré que l'estime de soi représentait une variable médiatrice dans le lien entre l'ouverture à l'expérience et la créativité (Chen et al., 2022). Ainsi, la personnalité de l'individu, de même que son estime de lui-même, pourraient teinter la manière dont il composera avec son expérience interne au cours du processus créatif. Cette idée paraît également aller de pair avec certaines propositions du courant humaniste en psychologie. Par exemple, dans sa description des individus accomplis, Maslow (1987) présentait une personnalité teintée d'une moindre réactivité à la rétroaction d'autrui, d'une plus grande acceptation de soi, ainsi que d'une moindre peur de ses pensées extravagantes et de ses émotions, qui les laissaient avec davantage de ressources pouvant être utilisées pour créer. Ces résultats suggèrent la pertinence que les artistes soient sensibilisés à l'importance d'une estime de soi positive et d'une attitude d'ouverture dans la création et qu'ils puissent avoir accès à du soutien afin d'en favoriser le maintien.

Regroupement 1 : Rapport à soi dans la création

Des treize fonctions des émotions identifiées dans l'étude, huit se rapportent au rapport à soi dans le processus créatif. Ces fonctions des émotions ont pour caractéristique

commune de contribuer à ce que la relation de l'artiste à lui-même soit aidante dans sa démarche créative, que ce soit à travers un effet motivant (« force mobilisatrice »), soutenant (« accompagnement dans la création ») ou structurant (« direction de la création »). Les CC de ce regroupement présentent des rapprochements avec de nombreuses connaissances existantes en créativité, notamment au niveau des traits de personnalité associés à la créativité (Feist, 1998; Getzels & Csikszentmihalyi, 1976; Long & Averill, 2003), des processus de pensée associées à la créativité (Lubart & Getz, 1997), de la théorie de l'expérience optimale (*flow*) (Csikszentmihalyi, 1996), ainsi que d'autres modèles de la disposition personnelle associée au processus créatif (Anzieu, 1981; Baas et al., 2008; St-Louis & Vallerand, 2015). Ces différents liens semblent offrir des pistes intéressantes quant à la disposition affective qui apparaît souhaitable chez l'artiste afin que celui-ci arrive à produire des œuvres marquantes, ainsi que par rapport aux zones possibles de vulnérabilité et de besoin de soutien dans sa démarche. Les prochaines sections présenteront ces rapprochements de manière plus détaillée.

Trois fonctions des émotions se regroupent sous l'appellation « force mobilisatrice », en raison de leur contribution commune à l'enclenchement du processus créatif et à la continuation de celui-ci jusqu'à la complétion de l'œuvre. D'abord, certains ponts semblent se dessiner entre les propos des participant·e·s. au sujet du rôle des émotions dans le *démarrage de la création* (première force mobilisatrice) et le modèle psychanalytique du processus créatif proposé par Anzieu (1981). En effet, cette idée de l'émotion comme « élan de base » semble venir en appui au concept du « saisissement

intérieur » qui représenterait le point de départ de la démarche créative selon le modèle psychanalytique. D'ailleurs, l'aspect d'intensité émotionnelle a été souligné par certains participant·e·s. comme une propriété de cette fonction de démarrage et semble faire du sens avec l'occurrence d'une crise, ou d'un conflit psychique important. En outre, certain·e·s participant·e·s percevaient que le processus créatif ne pouvait pas s'enclencher sans une expérience affective initiale, suggérant une contribution essentielle de l'émotion dans la créativité. Ces résultats pourraient également s'avérer cohérents avec ceux de Bass et al. (2008), qui se sont intéressés au rôle activateur des émotions dans la création et qui proposaient que des émotions impliquant un niveau d'activation élevé ainsi qu'une motivation d'approche étaient bénéfiques pour la créativité. À l'instar de ces auteurs, l'analyse des entrevues de la présente étude suggère que l'initiation de la démarche créative serait facilitée par une expérience émotionnelle forte en intensité et invitant à l'action (p.ex. « *c'est un moteur pour commencer un tableau* »), tout en offrant comme contribution nouvelle le fait qu'elle met en lumière l'importance de ce type d'expérience émotionnelle *spécifiquement* au tout début de la démarche créative.

En termes d'alimentation du processus créatif (deuxième force mobilisatrice), la présente étude suggère qu'un autre type d'expérience émotionnelle serait impliquée dans la capacité à persévérer à travers la démarche créative. En effet, la curiosité face au processus en cours, ainsi que la quête d'un sentiment de satisfaction sont deux états affectifs ayant été identifiés par les participant·e·s. comme contribuant à approvisionner le travail créatif afin d'arriver à un produit final. Ces résultats semblent appuyer ceux de

St-Louis et Vallerand (2015) à l'effet que les émotions positives contribueraient à la persévérance dans le processus créatif. L'analyse des entrevues permet toutefois de relever plus précisément des expériences émotionnelles spécifiques pouvant jouer ce rôle. L'utilisation, dans la présente étude, d'une méthodologie qualitative pour s'intéresser à l'expérience affective pourrait avoir mené à davantage de précision dans les réponses des participant·e·s en comparaison avec les résultats recensés à l'aide d'échelles auto-rapportées utilisées à des moments précis du processus créatif.

L'engagement à long terme dans sa pratique artistique constitue la troisième fonction des émotions ayant été identifiée en rapport avec la mobilisation dans la démarche créative. À cet effet, certain·e·s participant·e·s ont mentionné que la fierté ressentie au moment de l'exposition de l'œuvre les avait motivé·e·s à refaire l'expérience du processus créatif. Ces témoignages viennent appuyer les théories comportementales expliquant la créativité comme résultant de renforcements répétés pour les efforts créatifs déployés (Conti & Amabile, 1999). Outre les émotions suscitées par l'exposition au public, certains participant·e·s ont également relevé un effet affectif parfois surprenant ou éclairant du résultat final de l'œuvre, lequel les avait encouragé·e·s à entamer de nouveaux projets créatifs, dans un objectif d'introspection. Ainsi, en plus de la valorisation obtenue, des affects liés à des questions personnelles pourraient représenter un élément de motivation derrière le choix de certains individus de s'investir non seulement d'une manière ponctuelle dans une activité artistique, mais d'en faire une activité principale dans leur vie. Par ailleurs, l'expérience affective suscitée par la complétion du produit créatif

n'est toutefois pas toujours à l'origine d'une motivation renouvelée, comme l'a indiqué une participante. Celle-ci rapportait plutôt la présence d'affects dépressifs ainsi que de doutes et d'angoisse concernant la valeur et le futur de sa pratique artistique. L'expérience décrite par cette participante semble faire écho à certaines théories psychanalytiques attribuant un aspect souffrant à la complétion de l'œuvre, évoquant une expérience pouvant s'apparenter au vide périnatal parfois expérimenté par les nouvelles mères (Anzieu, 1981). Les propos de cette participante n'allaient également pas sans rappeler la représentation du processus créatif comme exigeant un recommencement constant, l'œuvre complétée ne pouvant jamais offrir une assurance complète à propos de l'avenir (Anzieu, 1981). Selon l'auteur, l'impact du vécu affectif en lien avec la complétion de l'œuvre pourrait varier en fonction des sensibilités personnelles de l'artiste. Ensemble, ces résultats et propositions théoriques soulèvent la possibilité d'une vision à plus long terme du processus créatif, qui irait au-delà d'une démarche se déroulant à une période donnée dans la vie d'un individu. Cette idée a également été proposée par Csikszentmihalyi (1996), qui considérait le processus créatif comme n'étant jamais complètement terminé. Par ailleurs, ces résultats suggèrent également qu'il puisse exister une phase du processus créatif présentant davantage de risques psychologiques pour les artistes et où les besoins en termes de soutien clinique et sociétal pourraient s'avérer plus importants.

Le fait de se sentir *accompagné·e·par ses émotions* au cours du processus créatif a été identifié comme une autre CC dans le rapport que l'artiste entretient avec lui-même au cours de sa démarche créative d'œuvres marquantes pour le public. Cette fonction des

émotions pourrait offrir une compréhension nouvelle concernant le lien entre un niveau de créativité plus élevé et un sentiment de solitude plus faible ayant été rapporté dans plusieurs études (p.ex. Hemberg et al., 2021; Mohatt et al., 2013; Noreen et al., 1999). Par exemple, Pauly et al. (2022) ont démontré qu'au cours des premiers mois de la pandémie de COVID-19, le sentiment de solitude des individus était moindre lors de journées où ils avaient été plus créatifs. Les résultats d'autres études suggèrent que les individus créatifs seraient plus confortables avec l'expérience d'être seul : ils seraient plus introvertis et autonomes (Feist, 1998; Getzels & Csikszentmihalyi, 1976) et seraient plus à rechercher des moments en solitaire (Long & Averill, 2003). De grandes œuvres littéraires, comme celles d'Emily Dickinson et d'Henry Thoreau, ont d'ailleurs été créées dans un contexte de réclusion sociale (Long & Averill, 2003). En outre, le développement d'aptitudes créatives serait compromis chez les individus ne réussissant pas à apprivoiser la solitude (Csikszentmihalyi 1996). Considérant la nature subjective de la solitude – il est possible de se sentir seul même entouré (Dumont et al., 1990), comme il est possible de se sentir entouré lorsqu'on est seul (Long & Averill, 2003) – il semble légitime de croire que la manière dont elle sera vécue (positive ou souffrante) dépend de ce l'individu fait de ces moments solitaires. Larson et al. (1982) proposaient à cet effet que l'individu devait être en mesure de transformer une expérience terrifiante en quelque chose de productif pour arriver à profiter des bienfaits de la solitude. May (1975) indiquait quant à lui que cette transformation constructive de la solitude était essentielle à la créativité. Il apparaît possible que certains artistes présentent une capacité à être en contact avec leur expérience affective d'une manière qui rend constructif le temps passé seul. Le témoignage de

certain·e·s. participant·e·s. à l'effet d'une présence constante et amicale apportée par leurs émotions en cours de création pourrait expliquer en partie ce processus de « transformation constructive ». Une capacité d'engagement face à son expérience interne, amenant une impression d'être accompagné·e dans un moment de solitude, pourrait se trouver derrière l'effet bénéfique de l'activité artistique sur l'impression plus souffrante d'être seul. Il pourrait être intéressant d'investiguer davantage les facteurs ou les conditions favorables à ce que ce type d'expérience puisse être accessible à l'artiste dans le processus de création, puis de tenter d'en évaluer l'impact dans le type de créations découlant et dans l'effet de ces dernières sur le public.

Toujours en ce qui concerne le rapport à soi dans le processus créatif, quatre autres fonctions des émotions sont ressorties des témoignages des participant·e·s., ayant cette fois pour point commun de contribuer à offrir une « direction à la création ». D'abord, en ce qui a trait à la *CC disposition personnelle dans la création*, certains participant·e·s ont rapporté que les émotions teintaient l'ambiance de la démarche créative ainsi que leur état d'esprit au cours de celle-ci, orientant ainsi le processus vers un produit créatif donné. Il semble donc que les émotions pourraient influencer la manière d'aborder, de penser la création au reflet de l'état de l'artiste. Cette idée rejoint celle de May (1975), qui proposait que l'artiste, à travers son œuvre, offre sa perception d'un objet, d'une scène ou d'une idée, incluant son engagement émotionnel face au sujet en question. Comme l'expliquait un participant, cela ne semble pas exclure la possibilité que l'artiste, lors de la création, puisse se positionner de lui-même dans un état d'esprit ayant une couleur affective

spécifiquement recherchée, dans le but d'arriver à un effet souhaité chez le public. Dans les deux cas, au reflet de ce que proposait May (1975) lorsqu'il avançait que l'engagement émotionnel envers un objet amène la personne à voir celui-ci plus clairement et réalistement, il semble que les émotions aident l'artiste à percevoir plus clairement « l'objet » qu'il souhaite créer et la direction à prendre vers celui-ci.

La CC *baromètre du processus* suggère quant à elle que les émotions permettraient d'évaluer la progression du processus créatif, de sorte que des problèmes potentiels puissent être identifiés et les choix créatifs réorientés au besoin. La remise en question et le perfectionnement des idées formulées, ainsi qu'un retour en arrière occasionnel dans le processus créatif, ont depuis longtemps été invoqués comme des activités formant une étape de la démarche créative (Patrick, 1935, 1937, 1938; Wallas, 1926). La présence d'une activité de révision a été également signalée par de nombreux auteurs qui ne croyaient pas en un processus créatif délimité en étapes distinctes (Cawelti et al., 1992; Doyle, 1998; Israeli, 1981). Si l'existence d'une telle activité d'évaluation semble peu contestée dans la littérature, les connaissances concernant son fonctionnement paraissent toutefois limitées. La présente étude offre une contribution à la compréhension de ce phénomène d'évaluation en intégrant la participation des émotions au sein de celui-ci. Suivant le modèle des fonctions des émotions développé par Clore et Storbeck (2006), *affect-as-information*, il semble possible que certaines émotions ressenties au cours du processus créatif servent de signaux informant l'artiste de la valeur du travail effectué et contribuent ainsi à faciliter la prise de décision concernant les prochaines orientations du

travail créatif. Selon Storbeck et Clore (2008), l'affect fournit une information à travers sa *valence* (indiquerait s'il s'agit d'un événement positif ou négatif pour l'individu) et son *intensité* (indiquerait le niveau d'importance de l'événement pour l'individu). Ainsi, il semble envisageable qu'une activité ou un objet qui soient considérés comme plus importants par l'individu élicitent une émotion plus forte chez lui. Conséquemment, des artistes retirant davantage de bénéfices de la pratique artistique – et donc pour qui l'activité revêt une importance particulière – pourraient ressentir plus intensément les émotions servant à juger de leur démarche créative, favorisant un ajustement propice à la création d'un produit plus pertinent sur le plan créatif (c.-a.-d.- apportant nouveauté et utilité). L'émotion semble donc pouvoir être également utilisée par l'artiste comme un point de repère auquel se référer dans la création, selon l'objectif créatif.

Une autre fonction attribuée aux émotions afin d'offrir une direction au processus créatif est celle du *capteur d'expérience significatives*. Selon certains participant·e·s, les émotions permettraient d'identifier et de mémoriser les expériences significatives pouvant éventuellement être utilisées à titre d'inspiration dans le processus créatif. Le rôle de l'affect pour indiquer la valeur d'un événement ou d'une situation d'après Storbeck et Clore (2008), évoqué dans le paragraphe précédent, pourrait également s'appliquer ici. Les mêmes auteurs proposent de surcroît que le degré d'activation émotionnelle servirait à distinguer le significatif du banal et à favoriser la rétention dans la mémoire à long terme. Les hormones androgéniques sécrétées lors de situations stressantes ou chargées contribueraient à ce processus de rétention (Storbeck & Clore, 2008). De plus, l'idée que

les émotions associées à certaines expériences favoriseraient l'inspiration semble évoquer la proposition de Lubart et Getz (1997) à l'effet que l'émotion consisterait en un pont permettant l'établissement d'associations entre des concepts distincts. Rappelons que selon les auteurs, chaque concept serait associé à un état affectif dans la mémoire de l'individu. L'activation d'une représentation mentale par une expérience donnée viendrait résonner avec une donnée autre enregistrée sous la même charge affective dans la mémoire de l'individu, offrant ainsi la possibilité d'une nouvelle combinaison des idées. Certaines personnes présenteraient un seuil d'activation plus bas que d'autres, détectant plus facilement les ponts associatifs. Dans cet esprit, certains auteurs proposent que les individus créatifs présentent des particularités biologiques leur permettant d'établir des liens plus facilement (p.ex. Mednick, 1962). Ce type de mécanisme pourrait être à l'œuvre dans le vécu d'artistes rapportant que leurs émotions agissent comme capteurs d'expériences significatives pour nourrir le processus créatif.

Enfin, *l'ouverture à de nouvelles pistes* est la dernière CC identifiée comme fonction des émotions contribuant à donner une direction à la création. Un participant décrivait les émotions vécues au cours du processus créatif comme favorisant une flexibilité dans ses choix créatifs, l'amenant à explorer de nouveaux matériaux ou outils. Ce participant semblait ainsi exprimer que l'émotion facilitait son imagination, ce que l'on pourrait rattacher à la capacité de considérer différentes possibilités et de se défaire des chemins de pensée habituels (May, 1975). Une autre participante décrivait comment la confrontation à un blocage et à la colère s'ensuivant pouvaient favoriser l'adoption d'une

nouvelle direction dans le processus créatif. Ces propos résonnent avec le concept de « frustration créative », présenté comme un moment du processus créatif où l'individu rencontre les limites de ses connaissances et compétences et ressent qu'il stagne dans sa démarche (Sapp, 1992). Selon l'auteur, ce moment serait d'une importance cruciale pour le résultat final du produit créatif, offrant à l'individu la possibilité d'évoluer « au-delà » des stratégies connues et habituelles et d'adopter de nouvelles réponses créatives. Sa motivation et sa confiance en ses capacités représenteraient des variables non négligeables pour passer outre ce point de frustration créative. Ainsi, la frustration pourrait représenter un signal adaptatif permettant aux individus qui possèdent les ressources nécessaires au défi créatif de s'ajuster d'une manière qui favorise l'innovation.

Regroupement 2 : Rapport à l'œuvre

Deux fonctions des émotions ont été identifiées en lien avec le rapport que l'artiste entretient avec son œuvre. Il s'agit du *dialogue avec l'œuvre* et de *l'expression symbolique*. Premièrement, la fonction *dialogue avec l'œuvre* impliquerait d'attribuer à l'œuvre, via les émotions ressenties, le statut d'entité vivante, phénomène rappelant le processus de personnification élaboré par Klein (1929) à partir d'observations d'enfants et qui implique la projection de parties du soi sur un objet externe (p.ex. personnages d'un jeu imaginaire). Pour certain·e·s participant·e·s, ce mouvement projectif semble permettre une prise de conscience d'expériences auparavant inconnues d'eux-mêmes (« [...] le tableau me reflète souvent, l'état que je suis, t'sais, des fois j'en suis pas tout à fait consciente ») et soutenir le processus d'élaboration mentale (« [L'oeuvre] renvoie

d'autres réponses, d'autres questions »). Les propos des participant·e·s abordant cette fonction ne permettent toutefois pas d'établir *en quoi* les émotions favorisent l'apparition de ce phénomène « miroir » vécu face à l'œuvre. Il semblerait pertinent que des études futures soient réalisées afin de mieux comprendre celui-ci, en particulier considérant les propos des participant·e·s le décrivant comme un élément de motivation important contribuant à leur persévérance à court et à long terme dans la démarche créative.

Deuxièmement, des participant·e·s ont indiqué que les émotions apportaient à l'œuvre un aspect symbolique, faisant d'elle un objet porteur d'un sens menant au-delà des simples considérations esthétiques. Cette fonction d'*expression symbolique* s'actualiserait par un processus de transformation de l'émotion brute en une forme compatible avec le langage artistique. Selon certains participant·e·s, l'artiste doit s'attarder suffisamment à son émotion afin de la transmettre d'une manière qui soit la plus complète et représentative possible. Des éléments de ces témoignages semblent correspondre à la proposition d'Anzieu (1981) concernant la troisième phase du travail créateur, qui impliquerait « d'instituer un code et lui faire prendre corps ». Selon l'auteur, l'individu créateur se distinguerait par sa capacité à contacter et à conscientiser une expérience psychique autrefois refoulée ou ignorée et à l'utiliser comme inspiration dans la création, à l'aide d'un matériau concret et approprié (p.ex., plastique, mélodique, poétique) pouvant lui servir de contenant. La présente étude semble contribuer à enrichir la compréhension de ce phénomène en soulignant son possible impact bénéfique sur le résultat final de l'œuvre. À cet effet, un participant expliquait que ce processus de

transformation et d'utilisation de l'émotion dans la création confère à l'œuvre sa qualité vitale qui fait qu'elle devient plus qu'un produit utilitaire et qu'elle interpelle davantage.

Regroupement 3 : Rapport au public

Le rapport au public constitue le dernier regroupement de CC et inclut trois fonctions des émotions en lien avec la relation de l'artiste à l'audience, soit au niveau de la *communication émotionnelle*, du *soutien affectif* et de l'action en tant *qu'agent de changement*. D'abord, certain·e·s participant·e·s ont mentionné percevoir leurs œuvres comme exprimant une partie de leur expérience affective, conférant ainsi une fonction *communicative* aux émotions ressenties par l'artiste au cours du processus créatif. Selon certains témoignages, cette forme de communication contribuerait à déclencher aussi une émotion chez le public, ce qui susciterait sa motivation à s'intéresser à l'œuvre d'art. Ce phénomène se produisant de manière indirecte entre l'artiste et son public semble présenter des similitudes avec celui de la communication non-verbale par laquelle un individu signale à l'autre son état interne à travers ses expressions faciales, sa posture et sa gestuelle (Tomkins, 1962). Les théories évolutionnistes modernes proposent que le signal non-verbal émis par un individu permet d'influencer le comportement chez son interlocuteur (Fridlund & Russell, 2006). Selon ces approches, pour être transmis efficacement, le signal doit avoir une pertinence pour les deux interlocuteurs, c'est-à-dire favoriser leur survie en leur permettant d'adopter une attitude favorisant la collaboration. Un signal qui est émis trop faiblement, possiblement parce qu'il a peu d'importance pour l'émetteur, serait moins perceptible par le receveur (Smith, 1977, 1986). Ces idées

semblent avoir le potentiel d'être appliquées au processus créatif. En effet, les propos des participant·e·s soulignent l'importance de l'authenticité de l'artiste dans le mécanisme de communication émotionnelle à travers l'œuvre. Il semble que plus l'artiste est en contact avec une expérience affective authentique et importante pour lui, plus le signal transmis à travers l'œuvre a de probabilité d'être clair et de capter l'intérêt de l'auditeur.

L'apport d'un *soutien affectif* au public est la deuxième fonction ayant été attribuée aux émotions de l'artiste en lien avec la relation de l'artiste à son public. L'idée que les émotions transmises par l'artiste à travers sa création puissent apporter une forme de validation à l'individu qui se reconnaît dans l'œuvre semble trouver appui dans la littérature. Hamel-Lesieur (2021) décrit un phénomène de *substitut non-verbal à la communication*, par lequel des œuvres musicales permettent à l'auditeur de se sentir « compris » dans son expérience et ce, sans avoir à en faire la demande. Les participants à l'étude de Van den Tol et Edwards (2011) rapportaient une expérience similaire où ils ressentaient la musique comme étant empathique à leur vécu, leur permettant de se sentir validés et moins seuls dans des circonstances difficiles. Une forme semblable de soutien a été attribuée à la littérature (Mårtensson et Andersson, 2015), ainsi qu'aux œuvres cinématographiques (Lachance, 2021). Selon les propos des participant·e·s, cette fonction de soutien pourrait prendre origine dans l'impression d'un vécu partagé avec l'artiste, idée également ressortie dans de précédentes études (Hamel-Lesieur, 2021; Saarikallio & Erkkilä, 2007; Schäfer & Eerola, 2020; Van den Tol & Edwards, 2011). Ainsi, il semble que l'expérience émotionnelle de l'artiste serait fondatrice de ce qui lui permet de créer

une œuvre qui produise cet effet empathique chez le public. Il est intéressant de noter que cet effet soutenant rapporté dans la présente étude semble s'appliquer à différents médiums artistiques, incluant ceux qui ne font pas appel à l'usage du langage.

La fonction des émotions de l'artiste comme permettant d'*encourager un changement* chez l'individu qui contemple l'œuvre, l'amenant à manifester plus d'empathie et de compréhension envers autrui, présente à notre avis des implications importantes concernant la portée sociale et individuelle des œuvres et l'apport des émotions de l'artiste au sein de celle-ci. En effet, les propos des participant·e·s suggèrent que les artistes peuvent jouer un rôle d'incitateur à la créativité d'autrui, ou représenter un instigateur de réflexions, transformations et sensibilisation chez leur public, et que le contact à leurs émotions favorise l'actualisation de ce rôle. Ces témoignages semblent offrir un nouvel élément de compréhension permettant d'expliquer les impacts bénéfiques du contact à l'art sur les individus. En effet, si la capacité de l'art à favoriser des changements individuels a déjà été démontrée, notamment concernant une transformation intérieure favorisant un ajustement émotionnel bénéfique (Fortunato & Schwartz, 2019; Hamel-Lesieur, 2021; Lachance, 2021; van Goethem & Sloboda, 2011), l'idée que les émotions de l'artiste puissent être impliquées à cet égard, et de manière importante, apparaît à notre connaissance comme étant nouvelle dans la littérature empirique.

Ces fonctions des émotions au niveau du rapport de l'artiste avec son public ont été identifiées par certains participant·e·s comme étant dépendantes de la *résonance avec*

l'expérience du public, condition d'existence décrite comme une sorte d'écho entre l'expérience émotionnelle communiquée à travers l'œuvre et celle du public. Les témoignages recueillis suggèrent que cette résonance puisse se produire lorsque l'œuvre traite d'un sujet qui est personnellement significatif pour l'individu, mais pas seulement. Il semble que l'essentiel soit que l'œuvre permette au spectateur de se sentir concerné et inclus, parce que vécue comme accessible ou abordant un vécu humain universel. Ces résultats présentent des parallèles avec les théories jungiennes de la créativité : Jung percevait l'œuvre d'art comme ayant la capacité de toucher « droit au cœur », puisque porteuse d'un message traitant d'expériences humaines universelles (Jones, 1999).

En somme, les résultats se rapportant aux 13 CC dégagées de la présente étude laissent croire qu'il existe des dispositions émotionnelles nourrissant chez l'artiste un rapport à soi, à l'œuvre et à son public qui seraient particulièrement favorables à la création d'œuvres marquantes pour le public. À cet égard, une importante contribution de cette étude semble se rapporter au fait qu'elle offre un appui empirique à différentes idées sur la créativité ayant été, à notre connaissance, élaborées d'un point de vue théorique seulement (p.ex. Anzieu, 1981; Jones, 1999; Klein, 1929; May, 1975; Sapp, 1992). Par ailleurs, il a été précédemment soulevé dans la section traitant des conditions d'existence à ce phénomène, que la motivation intrinsèque, une estime de soi positive et l'ouverture à l'expérience semblent nécessaires, au moins pour certains artistes, afin que les fonctions des émotions identifiées puissent s'actualiser de manière optimale : la prochaine section traite d'autres facteurs, appelés modérateurs potentiels, identifiés par les participant·e·s

comme susceptibles d'être impliqués dans la manière dont l'artiste est en contact avec ses émotions et d'influencer les fonctions énumérées précédemment.

Modérateurs potentiels

Les modérateurs potentiels se distinguent des conditions d'existence en ce sens qu'en regard des témoignages des participant·e·s, ces variables ne sont pas nécessairement considérées comme *essentiels* aux fonctions des émotions dans le processus créatif, mais pourraient venir teinter la force ou l'intensité avec laquelle celles-ci s'actualisent. À nouveau, les participant·e·s ont élaboré eux-mêmes à ce sujet, sans avoir été questionné·e·s en ce sens, ce qui indique possiblement l'importance de s'attarder à de telles variables pour comprendre dans toute sa complexité l'expérience émotionnelle sous-jacente à la production d'œuvres particulièrement marquantes pour le public.

D'abord, l'idée que le *contexte du travail artistique* puisse influencer sur la manière dont les émotions seront utilisées dans le processus créatif semble indiquer la pertinence d'étudier la question du lien entre émotions et créativité en tenant compte des particularités de chaque discipline artistique, ainsi que des conditions de travail de l'artiste (revenus, environnement de travail, horaire, autres engagements professionnels). Cette idée semble aller de pair avec des propositions théoriques s'opposant à l'idée d'un processus créatif universel et argumentant plutôt en faveur d'un processus se distinguant d'une discipline à l'autre (p.ex. Sapp, 1995). Les résultats de la présente étude semblent apporter une nuance supplémentaire en soulignant comment, au sein d'une même

discipline artistique, des variations dans les conditions d'exercice de sa création semblent pouvoir intervenir sur l'expérience émotionnelle de l'artiste dans son processus créatif.

Ensuite, l'*intention dans la création* (vision que l'artiste a de son rôle en tant que créateur) ainsi que le *rapport aux thèmes abordés* (attachement de l'artiste au thème de la création) sont deux éléments, qui, à notre connaissance, n'ont pas été considérés dans la majorité des études ayant investigué le lien entre émotions et créativité. Ceux-ci semblent évocateurs du rôle des émotions en contexte de création volontaire et spontanée : en effet, il est probable que la posture émotionnelle autant que le rôle des émotions des artistes face à une tâche créative attribuée en contexte expérimental différent de leur expérience en contexte non-structuré et initié de manière autonome, du surcroît pour produire des œuvres marquantes pour le public. Cela invite à s'intéresser au rôle des émotions dans le processus créatif dans davantage d'études misant sur des méthodes de recherche offrant une plus grande validité écologique afin de mieux saisir ce phénomène en contexte naturel.

Enfin, la *nature de l'expérience émotionnelle* semble mettre en lumière l'influence que pourrait avoir la capacité de régulation émotionnelle lorsqu'on cherche à comprendre les liens entre émotion et créativité, puisque les propos des participant·e·s à cet égard réfèrent à l'importance que les émotions ressenties ne soient pas destructrices ou envahissantes pour demeurer au service de la création. Cette piste pourrait gagner à être explorée davantage dans des études futures, tout comme il pourrait être intéressant d'élargir le thème en se penchant sur les rôles possiblement différents de certaines

émotions spécifiques dans le processus créatif lié à des œuvres marquantes pour le public.

En somme, ces résultats concernant une influence sur le lien entre émotions et créativité de possibles variables modératrices – de même que des variables conditionnelles présentées plus haut (conditions d’existence aux CC) – offrent un appui aux approches confluentes de la créativité précédemment élaborées dans la littérature et qui avancent que la créativité dépend de la convergence de plusieurs composantes telles que la motivation, les connaissances et habiletés pertinentes à la discipline, ainsi que les aptitudes créatives (Amabile, 1983). En outre, l’étude approfondie de l’implication de ces variables dans le lien entre créativité et émotions chez une population d’artistes et dans un contexte de création autonome semble avoir le potentiel de contribuer à enrichir et à préciser la théorie de l’investissement de Sternberg et Lubart (1991, 1992, 1995, 1996), qui propose de tenir compte de l’influence partagée de diverses variables sur la créativité des individus.

Pertinence scientifique et retombées pratiques

La présente étude est, à notre connaissance, la première à investiguer le point de vue des artistes eux-mêmes sur les fonctions des émotions dans le processus créatif d’œuvres ayant été particulièrement marquantes pour le public. La méthodologie qualitative employée a permis de recueillir des réponses riches qui offrent davantage de précision en comparaison à des mesures quantitatives des émotions et de la créativité. De plus, le fait d’interroger spécifiquement des artistes ayant reçu une certaine reconnaissance du public pour leurs œuvres semble permettre d’adresser une critique ayant été

fréquemment formulée au sujet de la recherche sur la créativité. En effet, le fait qu'un grand nombre d'études ait été réalisé à partir de performances d'individus de la population générale sur des tâches visant à mesurer des habiletés reliées à la créativité (p.ex. pensée divergente, fluidité, flexibilité, originalité, élaboration) a été cité à de nombreuses reprises comme une limite concernant la recherche sur ce sujet (Sternberg & Lubart, 1999). En outre, la participation d'artistes de disciplines artistiques variées contribue à augmenter la représentativité de la population à l'étude. Enfin, les propos des participant·e·s interrogé·e·s semblent fournir un appui à certaines propositions théoriques concernant la créativité qui avaient par ailleurs reçu peu ou pas d'appui empirique.

En termes de retombées pratiques, tel que mentionné précédemment, cette étude met en lumière l'importance de l'expérience émotionnelle vécue par l'artiste au cours du processus créatif sur des œuvres marquantes pour le public et soutient la pertinence d'aider les artistes à évoluer dans des conditions favorisant une utilisation bénéfique de cette expérience émotionnelle dans leur création. À cet effet, les témoignages des participant·e·s attribuant des fonctions bénéfiques de leurs émotions dans leur processus créatif soulèvent l'importance d'approfondir les connaissances sur les enjeux associés pouvant requérir du soutien psychologique (p. ex., estime de soi, régulation émotionnelle, moments fragilisants du processus créatif). Ces connaissances pourraient aussi permettre d'enrichir la pratique clinique des psychologues œuvrant avec une clientèle d'artistes. Certains résultats, notamment ceux qui permettent d'établir des liens avec l'importance de la motivation intrinsèque dans la créativité, semblent aussi suggérer la pertinence de la

mise en place, du maintien et de l'évaluation des programmes de soutien tels que ceux mentionnés plus tôt (p. ex., *Fonds Union* et programme *Renfort*) permettant aux artistes d'exercer leur métier dans les dispositions affectives les meilleures possibles, en étant plus pleinement conscients du rôle social qui peut y être associé. Par ailleurs, l'étude invite tout particulièrement à penser des moyens de sensibiliser les artistes à ce rôle qu'ils jouent à travers l'art et de leur offrir l'opportunité de réfléchir à la portée de celui-ci, ainsi qu'à la place qu'ils souhaitent y accorder dans leur carrière artistique, d'autant plus si les arts sont de plus en plus envisagés comme contributifs au bien-être individuel et collectif dans une perspective de santé publique (p. ex. Clammer, 2015; Clift, 2012; Clift & Camic, 2016, Fancourt & Finn, 2019; Gallant et al., 2019; Jensen & Bonde, 2018). À cet égard, les psychologues cliniciens et chercheurs en psychologie pourraient être appelés à jouer un rôle social important à titre de sensibilisateurs, formateurs ou consultants.

Limites de l'étude et pistes de recherches futures

Bien que le nombre de 10 participant·e·s soit substantiel pour une étude utilisant les devis et méthode d'analyse qualitative ici mis de l'avant, la petite taille d'échantillon représente une première limite à la généralisation des résultats de la présente étude. En outre, la représentativité de l'échantillon est également limitée par le fait que neuf participant·e·s sur dix sont d'origine québécoise, que tous habitent au Québec et qu'aucun d'entre eux ne fait partie d'une minorité visible ni d'une première nation. De plus, le nombre de participant·e·s (6 sur 10) détenant un diplôme universitaire est sur-représenté par rapport aux statistiques répertoriant à 25,5% la proportion d'individus de la population

générale québécoise ayant atteint ce niveau de scolarité (Statistique Canada, 2017). Ce nombre est toutefois plus près, bien que demeurant supérieur, au pourcentage d'individus détenant un diplôme universitaire dans la population d'artistes canadiens (47%). Par ailleurs, bien qu'une certaine variété de disciplines artistiques était présente dans l'échantillon, leur distribution n'est pas représentative de la population des artistes au Canada (Conseil des arts du Canada, 2019). En effet, 80% des participant·e·s de la présente étude œuvrent dans le domaine des arts visuels, contre 13% des artistes canadiens; 10% des participant·e·s., soit une personne, pratique la chanson (22% au Canada); et 10% est dans le domaine de la danse (6% au Canada). ¹La présente étude n'impliquait aucun participant des autres catégories d'artistes canadiens (auteurs/écrivains, producteurs/ réalisateurs, artisans, acteurs/comédiens, chefs d'orchestre/compositeurs/arrangeurs, autres artistes de spectacles). De plus, considérant la nature volontaire de la participation à l'étude, il apparaît possible que les individus ayant choisi de participer présentent des caractéristiques particulières qui les différencient du reste de la population des artistes. Plus spécifiquement, le fait de recruter, aux fins spécifiques de l'objectif de recherche, seulement des participant·e·s qui disaient considérer les émotions comme importantes pour la création (critère d'inclusion) pourrait avoir contribué à exclure des artistes ayant des perceptions et une expérience de création différentes. Il semble ainsi important que de futures études puissent de nouveau investiguer les fonctions des émotions des artistes dans le processus créatif à l'aide d'échantillons de plus grande taille et présentant une plus grande hétérogénéité. Par

¹ Données québécoises non disponibles.

ailleurs, bien que l'analyse menée dans la présente étude ait permis d'observer une tendance vers la saturation empirique, la petite taille n'échantillon ne permet pas d'assurer que celle-ci a été atteinte. Il est possible que la compréhension du phénomène gagne à être approfondie encore davantage. À cet égard, il semblerait particulièrement pertinent de poursuivre l'exploration des similitudes et différences entre les différentes formes d'expression artistiques, lesquelles n'étaient pas toutes représentées ou l'étaient de manière inégale pour celles qui apparaissaient dans le présent échantillon. Enfin, la méthodologie qualitative employée ne permet pas d'établir des liens de causalité entre les phénomènes identifiés. Les relations soupçonnées entre différentes variables évoquées dans l'étude (p. ex., modérateurs potentiels du rôle des émotions dans le processus créatif) demeurent à être investiguées par des méthodes de recherche permettant d'offrir des éclairages additionnels sur de telles hypothèses.

En termes de pistes additionnelles d'études futures, considérant la ressource que peuvent représenter les œuvres artistiques dans une perspective de santé publique, il semble particulièrement pertinent d'enrichir les connaissances permettant de mieux comprendre les facteurs contribuant à la création d'œuvres présentant des caractéristiques soutenant pour l'individu qui la contemple. Dans cette même veine, si des programmes ou mesures de sensibilisation et de soutien aux artistes étaient mis en place pour soutenir une disposition à un processus créatif optimal pour eux-mêmes et à la création d'œuvres marquantes pour le public, il serait intéressant d'en évaluer les retombées à la fois individuelles (pour l'artiste lui-même) que sociales (impact des œuvres sur le public).

Conclusion

La présente étude avait pour objectif d'explorer et de conceptualiser les fonctions des émotions dans le processus de création d'œuvres perçues par leur auteur comme ayant été particulièrement marquantes pour leur public, en s'appuyant sur l'expérience des artistes. Les résultats suggèrent différentes fonctions des émotions dans le processus créatif, s'actualisant selon trois champs d'action principaux (rapport à soi, rapport à l'œuvre et rapport au public). L'étude fournit un appui empirique à différentes propositions théoriques au sujet de la créativité (p. ex. vision itérative du processus créatif, phases et phénomènes psychologiques impliqués) et propose des nuances et compléments à certaines connaissances préexistantes concernant les liens entre émotions et créativité (p. ex., expériences émotionnelles contribuant au démarrage du processus créatif et à la persévérance à travers celui-ci). L'analyse des témoignages des artistes eux-mêmes amène une perspective nouvelle et permet d'étudier l'expérience émotionnelle dans la création à partir d'un contexte plus naturel. L'identification de variables indispensables à, et modulatrices de, l'utilisation bénéfique des émotions dans le processus créatif d'œuvres marquantes pour le public suggère la présence d'enjeux potentiels chez l'artiste et au cours du processus créatif pouvant requérir un soutien psychologique et gouvernemental particulier. L'étude met en lumière l'importance pour les scientifiques et les cliniciens d'approfondir leurs connaissances sur ces enjeux (p.ex. estime de soi, motivation, régulation émotionnelle) et de sensibiliser les artistes à leur rôle social, ceci particulièrement dans une perspective où les arts sont envisagés comme un outil favorisant le mieux-être collectif et individuel.

Références

- Adaman, J. E., & Blaney, P. H. (1995). The effects of musical mood induction on creativity. *The Journal of Creative Behavior*, 29, 95-108. <https://doi.org/10.1002/j.2162-6057.1995.tb00739.x>
- Akinola, M., & Mendes, W. B. (2008). The dark side of creativity: Biological vulnerability and negative emotions lead to greater artistic creativity. *Personality & Social Psychology Bulletin*, 34, 1677-86. <https://doi.org/10.1177/0146167208323933>
- Amabile, T. M. (1983). *The social psychology of creativity*. Springer-Verlag.
- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context*. Westview Press.
- Anzieu, D. (1981). *Le Corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Gallimard.
- Arieti, S. (1976). *Creativity: The magic synthesis*. Basic Books.
- Averill, J. R. (2005). Emotions as mediators and as products of creative activity. Dans J. C. Kaufman & J. Baer (Éds), *Creativity across domains: Faces of the muse* (pp. 225-243). L. Erlbaum Associates.
- Baas, M., De Dreu, C. K. W., & Nijstad, B. A. (2008). A meta-analysis of 25 years of mood creativity research: Hedonic tone, activation, or regulatory focus? *Psychological Bulletin*, 134, 779-806. <https://doi.org/10.1037/a0012815>
- Batson, C. D., Shaw, L. L., & Oleson, K. C. (1992). Differentiating affect, mood, and emotion: Toward fonctionnally based conceptual distinctions. Dans M. S. Clark (Éd.), *Review of personality and social psychology: Emotions* (Vol. 13, pp.294-326). Sage.
- Batt-Rawden, K. B. (2010). The benefits of self-selected music on health and well-being. *The Arts in Psychotherapy*, 37, 301-310. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2010.05.005>
- Berg-Cross, L., Jennings, P., & Baruch, R. (1990). Cinematherapy: Theory and application. *Psychotherapy in Private Practice*, 8, 135-156. https://doi.org/10.1300/J294v08n01_1
- Botella, M., Zenasni, F., & Lubart, T. (2015). Alexithymia and affect intensity of fine artists. *The Journal of Creative Behavior*, 49, 1-12. <https://doi.org/10.1002/jocb.54>
- Buchanan, V. (Éd). (2016). *Art therapy: Programs, uses and benefits*. Nova Science Publishers.

- Cawelti, S., Rappaport, A., & Wood, B. (1992). Modeling artistic creativity: An empirical study. *The Journal of Creative Behavior*, 26, 83-94. <https://doi.org/10.1002/j.21626057.1992.tb01164.x>
- Chen, X., He, J., & Fan, X. (2022). Relationships between openness to experience, cognitive flexibility, self-esteem, and creativity among bilingual college students in the U. S. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 25(1), 342-354. <https://doi.org/10.1080/13670050.2019.1688247>
- Clammer, J. R. (2015). *Art, culture and international development: Humanizing social transformation*. Routledge.
- Clift, S. (2012). Creative arts as a public health resource: Moving from practice-based research to evidence-based practice. *Perspectives in Public Health*, 132(3), 120-127. <https://doi.org/10.1177/1757913912442269>
- Clift, S., & Camic, M. P. (2016). *Oxford textbook of creative arts, health, and wellbeing: International perspectives on practice, policy, and research*. Oxford University Press.
- Clore, G. L., Schwarz, N., & Conway, M. (1994). Affective causes and consequences of social information processing. Dans R. S. Wyer & T. K. Srull (Éds), *Handbook of social cognition* (Vol. 1, pp. 323-417). Erlbaum.
- Clore, G. L., & Storbeck, J. (2006). Affect as information about liking, efficacy, and importance. Dans J. Forgas (Éd), *Affect in social thinking and behavior* (pp. 123-142). Psychology Press.
- Conseil des arts du Canada. (2019). *Profil statistique des artistes au Canada en 2016*. <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2019/03/profil-statistique-des-artistes-au-canada-en-2016>
- Conti, R., & Amabile, T. (1999). Motivation/Drive. Dans M.A. Runco, & S. R. Pritzker (Éds), *Encyclopedia of creativity* (Vol.2, pp. 251-259). Academic Press.
- Crutchfield, R. S. (1955). Conformity and character. *American Psychology*, 10, 191-198. <https://doi.org/10.1037/h0040237>
- Crutchfield, R. S. (1962). Conformity and creative thinking. Dans H. Gruber, G. Terrell, & M. Wertheimer (Éds), *Contemporary approaches to creative thinking* (pp. 120-140). Atherton.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. Harper Collins.

- Daly, E. M., Lancee, W. J., & Polivy, J. (1983). A conical model for the taxonomy of emotional experience. *Journal of Personality and Social Psychology*, *45*(2), 443–457. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.45.2.443>
- Davies, C. R., Pescud, M., Anwar-McHenry, J., & Wright, P. (2016). Arts, public health and the National Arts and Health Framework: A lexicon for health professionals. *Australian and New Zealand Journal of Public Health*, *40*(4), 304-306. <https://doi.org/10.1111/1753-6405.12545>
- Doyle, C. L. (1998). The writer tells: The creative process in the writing of literary fiction. *Creativity Research Journal*, *11*(1), 29-37. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1101_4
- Dumont, M., Blanchet, L., & Tremblay, H. (1990). La solitude chez les jeunes : recension des écrits. *Santé mentale au Québec*, *15*(2), 129-148. <https://doi.org/10.7202/031566ar>
- D'souza, N., & Dastmalchi, M. R. (2016). Creativity on the move: Exploring little-c (p) and big-C (p) creative events within a multidisciplinary design team process. *Design Studies*, *46*, 6-37. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2016.07.003>
- Eindhoven, J. E., & Vinacke, W. E. (1952). Creative processes in painting. *Journal of General Psychology*, *47*, 139-164. <https://doi.org/10.1080/00221309.1952.9710660>
- Ekman, P. (1971). Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. *Nebraska Symposium on Motivation*, *19*, 207–283.
- Fancourt, D. (2017). *Arts in Health: Designing and researching interventions*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198792079.001.0001>
- Fancourt, D., & Finn, S. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Organisation mondiale de la santé. <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf>
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). The art of life and death: 14 year follow-up analyses of associations between arts engagement and mortality in the English Longitudinal Study of Aging. *British Medical Journal*, *367*, 6377. <https://doi.org/10.1136/bmj.l6377>
- Feist, G. J. (1998). A meta-analysis of personality in scientific and artistic creativity. *Personality and Social Psychology Review*, *2*(4), 290-309. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0204_5

- Fortin, M. F., & Gagnon, J. (2016). *Fondements et étapes du processus de recherche : méthodes quantitatives et qualitatives* (3^e éd.). Chenelière Éducation.
- Fortunato, I., & Schwartz, G. M. (2019). Movies, positive psychology and body resilience: Overcoming for happiness. *Psicologia Em Estudo*, 24. <https://doi.org/10.4025/psicoestud.v24i0.42384>
- Fridlund, A., & Russell, J. (2006). The functions of facial expressions: *What's in a face?*. Dans V. Manusov, & M. L. Patterson (Éds), *The SAGE handbook of nonverbal communication* (pp. 299-320). SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781412976152.n16>
- Gallant, K., Hamilton-Hinch, B., White, C., Litwiller, F., & Lauckner, H. (2019). “Removing the thorns”: The role of the arts in recovery for people with mental health challenges. *Arts & Health*, 11(1), 1-14. <https://doi.org/10.1080/17533015.2017.1413397>
- Gamache, C., Farmer, O., Godin, L., Boucher, G., Cloutier, R., Gaudreault, J., Provost, J.-R., & Abdel-Baki, A. (2020). *Manifeste pour l'accès à des soins de santé mentale*. <https://ampq.org/wp-content/uploads/2020/11/manifestesante-mentale22-novembre-2020final-1.pdf>
- Gardner, H. (1993). *Creating mind*. Basic Books.
- Getzels, J. W., & Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. John Wiley & Sons.
- Gouvernement du Québec. (2021). *Plan stratégique 2019-2023 – Ministère de la santé et des services sociaux (mise à jour : Août 2021)*. La Direction des communications du ministère de la Santé et des Services sociaux. https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/adm/min/sante-services-sociaux/publications-adm/plan-strategique/PL_20-717-01W_MSSS.pdf
- Groguhé, M. (2023, 17 janvier). Artistes épuisés, tournées annulées. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2023-01-24/artistes-epuises-tournees-annulees.php>
- Grawitch, M. J., Munz, D. C., Elliott, E. K., & Mathis, A. (2003). Promoting creativity in temporary problem-solving groups: The effects of positive mood and autonomy in problem definition on idea-generating performance. *Group Dynamics: Theory, Research, and Practice*, 7, 200-213. <https://doi.org/10.1037/1089-2699.7.3.200>
- Guerrero, L. K., Anderson, P. K., & Trost, M. R. (1998). Communication and emotions: Basic concepts and approaches. Dans P. A. Anderson & L. K. Guerrero (Éds),

Handbook of communication and emotion: Research, theory, applications and contexts (pp. 3-27). Academic Press.

Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5, 444-454.
<https://doi.org/10.1037/h0063487>

Guilford, J. P. (1968). *Intelligence, creativity, and their educational implications*. Knapp.

Hamel-Lesieur, A. (2021). *Les expériences de nature relationnelle suscitées par l'écoute musicale et leur rôle dans la régulation affective : étude qualitative auprès d'adultes de la population générale*. [Mémoire de doctorat inédit]. Université de Sherbrooke, Qc, Canada.

Hemberg, J., Korzhina, Y., Groundstroem, H., Östman, L., Nyström, L., & Nyman-Kurkiala, P. (2021). Loneliness - two sides to the story: Adolescents' lived experiences. *International Journal of Adolescence and Youth*, 26(1), 41-56.
<https://doi.org/10.1080/02673843.2021.1883075>

Isen, A. M., Nowicki, G. P., & Daubman, K. A. (1987). Positive affect facilitates creative problem solving. *Journal of Personality & Social Psychology*, 52, 1122-1131.
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.52.6.1122>

Israeli, N. (1981). Decision in painting and sculpture. *Academic Psychology Bulletin*, 3, 61-74.

Izard, C. E. (1977). *Human emotions*. New York: Plenum.

Jensen, A., & Bonde, L. (2018). The use of arts interventions for mental health and wellbeing in health settings. *Perspectives in Public Health*, 138(4), 209-214.
<https://doi.org/10.1177/1757913918772602>

Jones, K. (1999). Jungian Theory. Dans M.A. Runco, & S. R. Pritzker (Éds), *Encyclopedia of creativity* (Vol. 2, pp. 251-259). Academic Press.

Kaufmann, C. N., Montross-Thomas, L. P., & Griser, S. (2018). Increased engagement with life: Differences in the cognitive, physical, social, and spiritual activities of older adult music listeners. *Gerontologist*, 58, 270-277.
<https://doi.org/10.1093/geront/gnw192>

Kaufmann, G., & Vosburg, S. K. (1997). 'Paradoxical' mood effects on creative problem-solving. *Cognition and Emotion*, 11, 151-170.
<https://doi.org/10.1080/026999397379971>

- Kay, A. (2000). Art and community development: The role the arts have in regenerating communities. *Community Development Journal*, 35, 414-424. <https://doi.org/10.1093/cdj/35.4.414>
- Klein, M. (1929). *Essais de psychanalyse*. Payot.
- Lachance, A. (2021). *Bénéfices des œuvres cinématographiques de fiction en contexte d'adversité existentielle: étude des mécanismes psychologiques sous-jacents auprès d'adultes de la population générale* [Mémoire de doctorat inédit]. Université de Sherbrooke, Qc, Canada.
- Larson, R., Csikszentmihalyi, M., & Graef, R. (1982). Time alone in daily experience: Loneliness or renewal? Dans L. A. Peplau, & D. Perlman (Éds), *Loneliness: A sourcebook of current theory, research, and therapy* (pp.40-53). Wiley.
- Long, C. R., & Averill, J. R. (2003). Solitude: An exploration of benefits of being alone. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 33(1), 21-44. <https://doi.org/10.1111/1468-5914.00204>
- Lubart, T. I. (2001). Models of the creative process: Past, present and future. *Creativity Research Journal*, 13, 295-308. https://doi.org/10.1207/S15326934CRJ1334_07
- Lubart, T. I. (2003). *Psychologie de la créativité*. Colin.
- Lubart, T. I., & Getz, T. (1997). Emotion, metaphor, and the creative process. *Creativity Research Journal*, 10, 285-301. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1004_1
- Lyubomirsky, S., King, L., & Diener, E. (2005). The benefits of frequent positive affect: Does happiness lead to success? *Psychological Bulletin*, 131, 803-855. <https://doi.org/10.1037/00332909.13-1.6.803>
- MacDonald, R. A. R., Mitchell, L. A., Dillon, T., Serpell, M. G., Davies, J. B., & Ashley, E. A. (2003). An empirical investigation of the anxiolytic and pain reducing effects of music. *Psychology of Music*, 31, 187-203. <https://doi.org/10.1177/0305735603031002294>
- Mårtensson, L., & Andersson, C. (2015). Reading fiction during sick leave, a multidimensional occupation. *Scandinavian Journal of Occupational Therapy*, 22(1), 62-71. <https://doi.org/10.3109/11038128.2014.955877>
- Martín-Brufau, R., & Corbalán, J. (2016). Creativity and Psychopathology: Sex Matters. *Creativity Research Journal*, 28, 222-228. <https://doi.org/10.1080/10400419.2016.1165531>

- Maslow, A. H. (1971). *The farther reaches of human nature*. Penguin Compass.
- Maslow, A. H. (1978). *Vers une psychologie de l'être* (Mesrie-Hadesque, Trad.) A. Fayard. (Ouvrage original publié en 1968)
- Maslow, A. H. (1987). *Motivation and personality* (3^e éd.). Addison-Wesley.
- May, R. (1975). *The courage to create*. Norton & Company.
- McCrae, R. R. (1987). Creativity, divergent thinking, and openness to experience. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52(6), 1258-1265. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.52.6.1258>
- Mednick, S. A. (1962). The associative basis of the creative process. *Psychological Review*, 69(3), 220-232.
- Mikulincer, M., Kedem, P., & Paz, D. (1990). Anxiety and categorization—1. The structure and boundaries of mental categories. *Personality and Individual Differences*, 11, 805-814. [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(90\)90189-X](https://doi.org/10.1016/0191-8869(90)90189-X)
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives* (2^e éd.). De Boeck Université.
- Mohatt, N. V., Singer, J. B., Evans, A. C., Matlin, S. L., Golden, J., Harris, C., & Tebes, J. K. (2013). A community's response to suicide through public art: Stakeholder perspectives from the finding the light within project. *American Journal of Community Psychology*, 52, 197-209. <https://doi.org/10.1007/s10464-013-9581-7>
- Murphy, C. (2009). The link between artistic creativity and psychopathology: Salvador Dalí. *Personality and Individual Differences*, 46, 765-774. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2009.01.020>
- Nabulime, L., & McEwan, C. (2011). Art as social practice: Transforming lives using sculpture in HIV/AIDS awareness and prevention in Uganda. *Cultural Geographies*, 18, 275-296. <https://doi.org/10.1177/1474474010377548>
- Neimeyer, R. A. (2012). *Techniques in grief therapy: Creative practices for counseling the bereaved*. Routledge.
- Noppe, L. D. (1999). Unconscious. Motivation/Drive. Dans M.A. Runco, & S. R. Pritzker (Éds), *Encyclopedia of creativity* (Vol.2, pp. 251-259). Academic Press.

- Noreen, E. M., Adela, Y., & Thomas, J. Y. (1999). Selected correlates of creativity in young adults. *Psychological Reports, 84*, 1246–1250. <https://doi.org/10.2466/pr0.1999.84.3c.1246>
- Osborn, A. F. (1953). *Applied imagination: Principles and procedures of creative problem-solving* (3^e éd.). Charles Scribners Sons.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.
- Paillé, P., & Mucchielli, A., (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (4^e éd.). Armand Colin.
- Patrick, C. (1935). Creative thought in poets. *Archives of Psychology, 178*, 1-74.
- Patrick, C. (1937). Creative thought in artists. *Journal of Psychology, 4*, 35-73.
- Patrick, C. (1938). Scientific thought. *Journal of Psychology, 5*, 55-83.
- Pauly, T., Chu, L., Zambrano, E., Gerstorf, D., & Hoppmann, C. A. (2022). Covid-19, time to oneself, and loneliness: Creativity as a resource. *The Journals of Gerontology: Series B, 77*(4), e30-e35. <https://doi.org/10.1093/geronb/gbab070>
- Plutchik, R. (1983). Emotions in early development: A psychoevolutionary approach. Dans R. Plutchik & H. Kellerman (Éds), *Emotion: Theory, research, and experience* (Vol. 2, pp. 221-257). Academic Press.
- Plutchik, R. (1984). Emotions: A general psychoevolutionary theory. Dans K. R. Scherer & P. Ekman (Éds), *Approaches to emotion* (pp. 197-219). Erlbaum.
- Powell, M. L., & Newgent, R. A. (2010). Improving the empirical credibility of cinematherapy: A single-subject interrupted time-series design. *Counseling Outcome Research and Evaluation, 1*, 40-49. <https://doi.org/10.1177/2150137810373920>
- Pringuey, D. (2007). Génie musical et bipolarité, le cas Robert Schumann. *Psychiatrie sciences humaines neurosciences, 5*, 48-54. <https://doi.org/10.1007/s11836-007-0005-3>
- Radstaak, M., Geurts, S. A., Brosschot, J. F., & Kompier, M. A. (2014). Music and psychophysiological recovery from stress. *Psychosomatic Medicine, 76*, 529–537. <https://doi.org/10.1097/PSY.0000000000000094>

- Richards, R. (2007). Everyday creativity and the arts. *World Futures*, 63, 500-525. <https://doi.org/10.1080/02604020701572707>
- Rosch, E. (1977). Human categorization. *Studies in cross-cultural psychology*, 1, 1-49.
- Rosch, R. (1978). Principles of categorization. Dans E. Rosch & B. B. Lloyd (Éds), *Cognition and categorization* (pp. 27-48). Erlbaum.
- Rugg, G., Novak-Leonard, J., Reynolds, M., Tani, E., Bertsche, L., & Eife, E. (2021). *The outcomes of arts engagement for individuals and communities*. NORC at the University of Chicago. <https://www.norc.org/Research/Projects/Pages/research-review-the-outcomes-of-arts-engagement-for-individuals-and-communities.aspx?ID=767>
- Runco, M. A. (1998). Suicide and creativity: The case of Sylvia Plath. *Death Studies*, 22, 637-654. <https://doi.org/10.1080/074811898201335>
- Runco, M. A. (2009). Eminent and everyday creativity. Dans B. Kerr (Éd), *Encyclopedia of giftedness, creativity, and talent* (pp. 311-314). Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/9781412971959>
- Russell, J. A. (1978). Evidence of convergent validity on the dimensions of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 36(10), 1152-1168. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.36.10.1152>
- Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178. <https://doi.org/10.1037/h0077714>
- Saarikallio, S., & Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88-109. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Salkind, N. J. (2010). Convenience sampling. Dans *Encyclopedia of research design* (Vol. 1, pp. 254-255). SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781412961288.n78>
- Santarpia, A., Brabant, E., & Dudoit, E. (2017). Les effets narratifs de la musique classique dans les soins palliatifs. *Psycho-Oncologie*, 11, 243-251. <https://doi.org/10.1007/s11839-017-0637-7>
- Sapp, D. D. (1992). The point of creative frustration and the creative process: A new look at an old model. *The Journal of Creative Behavior*, 26, 21-28. <https://doi.org/10.1002/j.21626057.1992.tb01-153.x>

- Sapp, D. D. (1995). Creative problem-solving in art: A model for idea inception and image development. *Journal of Creative Behavior*, 29, 173-185. <https://doi.org/10.1002/j.21626057.1995.tb00-747.x>
- Schäfer, K., & Eerola, T. (2020). How listening to music and engagement with other media provide a sense of belonging: An exploratory study of social surrogacy. *Psychology of Music*, 48, 232-251. <https://doi.org/10.1177/0305735618795036>
- Schwartz, N. (1990). Feelings as information: Informational and motivational functions of affective states. Dans E. T. Higgins, & R. M. Sorrentino (Éds), *Handbook of motivation and cognition: Foundations of social behavior* (Vol. 2, pp. 527–561). The Guilford Press.
- Smith, W. J. (1977). *The behavior of communicating*. Harvard University Press.
- Smith, W. J. (1986). An “informational” perspective on manipulation. Dans R. W. Mitchell, & N. S. Thompson (Éds), *Perspectives on human and nonhuman deceit* (pp. 71–87). State University of New York Press.
- Statistique Canada. (2017). *Recensement de la population, 2016 : Scolarité, Faits saillants en tableaux* (publication n° 98-402-X2016010). <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/hlt-fst/edusco/index-fra.cfm>
- Stein, C. H., & Faigin, D. A. (2015). Community-based arts initiatives: Exploring the science of the arts. *American Journal of Community Psychology*, 55, 70-73. <https://doi.org/10.1007/s1046401496-98-3>.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T.I. (1991). An investment theory of creativity and its development. *Human Development*, 34, 1–32. <https://doi.org/10.1159/000277029>
- Sternberg, R. J., & Lubart, T.I. (1992). Buy low and sell high: An investment approach to creativity. *Current Directions in Psychological Science*, 1, 1–5. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8721.1992.tb00002.x>
- Sternberg, R. J., & Lubart, T.I. (1995). *Defying the crowd: Cultivating creativity in a culture of conformity*. Free Press.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1996). Investing in creativity. *American Psychologist*, 51, 677-688. <https://doi.org/10.1037//0003-066X.51.7.677>
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. Dans R.J. Sternberg (Éd), *Handbook of creativity* (pp. 3-15). Cambridge University Press.

- Stewart, P., & Ames, G. (2014). Using culturally affirming, thematically appropriate bibliotherapy to cope with trauma. *Journal of Child & Adolescent Trauma*, 7(4), 227-236. <https://doi.org/10.1007/s40653-014-0028-6>
- St-Louis, A. C., & Vallerand, R. J. (2015). A successful creative process: The role of passion and emotions. *Creativity Research Journal*, 27, 175-187. <https://doi.org/10.1080/10400419.2015.1030-314>
- Storbeck, J., & Clore, G. L. (2008). Affective arousal as information: How affective arousal influences judgments, learning, and memory. *Social and Personality Psychology Compass*, 2(5), 1824-1843. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2008.00138.x>.
- Sukhanova, E. (2013). Psychiatry and art a means for healing and fighting stigma. *Psychiatric Times*, 30, 22-23.
- Thys, E., Sabbe, B., & De Hert, M. (2014). Creativity and psychopathology: A systematic review. *Psychopathology*, 47, 141-147. <https://doi.org/10.1159/000357822>
- Tomkins S. S., (1962). *Affect, Imagery, Consciousness: Vol. 1. The positive affects*. Springer.
- Tymoszuk, U., Perkins, R., Fancourt, D., & Williamon, A. (2019) Cross-sectional and longitudinal associations between receptive arts engagement and loneliness among older adults. *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, 55, 891-900. <https://doi.org/10.1007/s00127019-01764-0>
- Tymoszuk, U., Perkins, R., Spiro, N., Williamon, A., & Fancourt, D. (2019). Longitudinal associations between short-term, repeated and sustained arts engagement and well-being outcomes in older adults. *The Journals of Gerontology: Series B*, 75, 1609-1619. <https://doi.org/10.1093/geronb/gbz085>
- Van den Tol, A. J. M., & Edwards, J. (2011). Exploring a rationale for choosing to listen to sad music when feeling sad. *Psychology of Music*, 41(4), 440-465. <https://doi.org/10.1177/0305735611430433>
- van Goethem, A., & Sloboda, J. (2011). The functions of music for affect regulation. *Musicae Scientiae*, 15(2), 208-228. <https://doi.org/10.1177/1029864911401174>
- Vosburg, S. K. (1998). The effects of positive and negative mood on divergent-thinking performance. *Creativity Research Journal*, 11(2), 165-172. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1102_6

Wallace, D. B., & Gruber, H. E. (1989). *Creative people at work: Twelve cognitive case studies*. Oxford University Press

Wallas, G. (1926). *The art of thought*. Harcourt, Brace and Company.

Yamada, Y., & Nagai, M. (2015). Positive mood enhances divergent but not convergent thinking. *Japanese Psychological Research*, *57*, 281-287. <https://doi.org/10.1111/jpr.12093>

Zeigler-Hill, V., Holden, C. J., Enjaian, B., Southard, A. C., Besser, A., Li, H., & Zhang, Q. (2015). Self-esteem instability and personality: The connections between feelings of self-worth and the big five dimensions of personality. *Personality and Social Psychology Bulletin*, *41*(2), 183-198. <https://doi.org/10.1177/0146167214559719>

Appendice A

Courriel d'invitation à participer à l'étude

Objet : Recherche participants (es) pour une étude sur la perception du rôle des émotions dans le processus de création artistique

Bonjour, je vous écris aujourd'hui pour vous inviter à prendre part à une étude portant sur le rôle des émotions dans le processus de création d'artistes professionnel(le)s. Plus spécifiquement, cette étude s'intéresse à comprendre la fonction des expériences émotionnelles dans la création d'œuvres perçues par les artistes eux-mêmes ou elles-mêmes comme ayant particulièrement marqué leur public, tel qu'en témoignent certains indices de reconnaissance sociale (p. ex., prix, mentions, témoignages). Je suis actuellement à la recherche d'individus intéressés à participer à cette étude.

Afin d'être admissibles, les personnes intéressées doivent répondre aux critères suivants :

- 1) avoir une pratique artistique active et la considérer comme son activité professionnelle principale;
- 2) avoir produit suffisamment d'œuvres en public pour être en mesure de poser un regard global et prendre du recul sur sa carrière artistique;
- 3) considérer l'une ou plusieurs de ses œuvres comme ayant été particulièrement marquantes pour son public, en s'appuyant sur des indicateurs variés à cet effet (p. ex., prix, mentions, témoignages);
- 4) considérer les émotions comme ayant un rôle important dans son processus créatif artistique.

Cette étude implique de participer de manière anonyme et confidentielle à une entrevue virtuelle d'environ 90 minutes, durant laquelle les participant(e)s seront invité(e)s à partager leur perspective en ce qui concerne leur expérience émotionnelle à travers leur processus créatif artistique pour des œuvres particulièrement marquantes. En plus d'offrir une occasion de réfléchir à son propre vécu dans le processus créatif, la participation à cette étude pourrait contribuer à enrichir les connaissances sur la manière dont les émotions sont impliquées dans la création d'œuvres artistiques contribuant au bien-être et à l'évolution individuelle et collective.

Je vous invite à transmettre ce courriel à vos connaissances qui pourraient être intéressées à participer.

N'hésitez-pas à me contacter pour toutes questions.

En vous remerciant à l'avance,

Julie-Ann Parent
Doctorante en psychologie clinique
Université de Sherbrooke
Téléphone : [REDACTED]

Courriel : [REDACTED]

Dirigée par Anne Brault-Labbé, Ph. D., psychologue

Professeure titulaire

Directrice du Laboratoire de recherche en psychologie existentielle

Courriel : [REDACTED]

Appendice B

Affiche publicitaire de l'étude

Vos émotions sont importantes dans votre processus de création artistique?

Invitation de participation à une étude:

- ◆ Vous êtes agé.e de **18 ans ou plus**?
- ◆ La **création artistique** est votre activité professionnelle principale?
- ◆ Vous considérez vos **émotions** comme importantes dans votre **processus de création**?
- ◆ Vous êtes intéressé.e à réfléchir à propos **d'œuvres marquantes** pour votre public?

Cette étude pourrait vous intéresser!

Quel est le but de cette étude?

Nous nous intéressons à la manière dont les artistes perçoivent le rôle de leurs émotions dans la création d'œuvres qui marquent particulièrement leur public.



En quoi consiste votre participation?

Prendre part à une entrevue virtuelle d'environ 90 minutes concernant votre perception de vos émotions dans votre processus créatif artistique.

Pour participer ou obtenir plus d'informations:

Julie-Ann Parent
Doctorante en psychologie clinique
Téléphone [REDACTED]
Courriel: [REDACTED]



Etude menée sous la direction d'Anne Braut-Labbe, Ph. D., psychologue et professeure titulaire au Département de psychologie de l'Université de Sherbrooke.

Cette recherche a reçu l'approbation du Comité d'éthique de la recherche - Lettres et sciences humaines.

Appendice C

Formulaire de consentement et d'information sur la recherche

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ET D'INFORMATION SUR LA RECHERCHE

Vous êtes invité(e) à participer à un projet de recherche. Le présent document vous renseigne sur les modalités de ce projet de recherche. S'il y a des mots ou des paragraphes que vous ne comprenez pas, n'hésitez pas à poser des questions. Pour participer à ce projet de recherche, vous devrez signer à la fin de ce document et nous vous en remettrons une copie signée et datée. Prenez tout le temps nécessaire pour prendre votre décision.

Titre du projet

Étude qualitative du rôle des émotions dans la création d'œuvres marquantes pour le public selon la perception des artistes.

Personnes responsables du projet (à contacter pour toutes questions relatives à l'étude)

Julie-Ann Parent, étudiante au doctorat en psychologie clinique à l'Université de Sherbrooke et responsable de la réalisation de cette recherche, peut être contactée par courriel à : [REDACTED] ou par téléphone au [REDACTED].

Anne Brault-Labbé, Ph. D., professeure titulaire au département de psychologie de l'Université de Sherbrooke et directrice de recherche, peut être contactée par courriel ([REDACTED]) ou par téléphone au [REDACTED] (ou sans frais au [REDACTED]), poste [REDACTED].

Objectif de l'étude

Cette étude a pour objectif d'explorer et conceptualiser le rôle des émotions dans le processus de création d'œuvres perçues par l'artiste comme ayant été particulièrement marquantes pour son public.

Nature de la participation

Afin de participer à cette étude, vous devez 1) avoir une pratique artistique active et la considérer comme son activité professionnelle principale 2) avoir produit suffisamment d'œuvres en public pour être en mesure de poser un regard global et prendre du recul sur votre carrière artistique 3) considérer l'une ou plusieurs de vos œuvres comme ayant été particulièrement marquantes pour votre public, en vous appuyant sur des indicateurs variés à cet effet (p. ex., prix, mentions, témoignages) 4) considérer les émotions comme ayant un rôle important dans votre processus créatif artistique. Comme personne participante, vous serez invitée à prendre part à une entrevue d'une durée de 90 minutes, durant laquelle des questions vous seront posées par rapport à votre expérience émotionnelle à travers votre processus créatif. L'entrevue sera réalisée à partir de la plateforme de visioconférence Teams et aura lieu à un moment de votre choix. Cette entrevue fera l'objet d'un enregistrement audio.

Avantages pouvant découler de la participation

En participant à cette étude, vous pourriez contribuer à l'avancement des connaissances scientifiques quant au rôle de l'expérience émotionnelle de l'artiste dans son processus créatif menant à des œuvres marquantes pour le public et ainsi favoriser l'utilisation de l'art en faveur du bien-être individuel et collectif. De plus, votre participation vous offre une occasion de réfléchir à l'importance de vos émotions dans votre propre démarche artistique.

Inconvénients et risques pouvant découler de la participation

La participation à cette étude requiert de votre part une implication en termes de temps. De plus, il pourrait arriver que certaines questions évoquent un inconfort si elles vous mettent en contact avec des émotions difficiles. Le cas échéant, sachez que vous pouvez refuser de répondre. Vous avez également droit, à tout moment, de demander à ce que certaines informations partagées durant l'entrevue soient retirées du contenu à analyser. De plus, il est possible de demander à prendre une pause ou à reporter l'entrevue si vous en ressentez le besoin.

Enfin, dans l'éventualité où les sujets abordés en entrevues évoquaient pour vous des émotions plus difficiles, la chercheuse pourrait vous proposer des ressources appropriées pour vous fournir de l'aide psychologique, comme les centres d'intervention psychologique universitaires (p. ex, centre d'intervention psychologique de l'Université de Sherbrooke, 819-821-8000) et le service de référence de l'Ordre des psychologues du Québec (1-800-561-1223) pour des services au privé. En cas de besoin, vous pourriez également être référé.e vers des ressources psychologiques à coûts ajustés proposées par des associations d'artistes (p. ex, <https://reseauartactuel.org/covid-19-aide-en-sante-mentale-pour-les-artistes-et-travailleur-euses-culturel-le-s-en-arts-visuels-du-quebec/>).

Participation volontaire et possibilité de retrait

Votre participation à cette étude est volontaire. À tout moment, vous avez droit de vous retirer de l'étude, sans avoir à vous justifier ni sans subir de préjudices. Vos données seront alors détruites.

Confidentialité des données et publications

L'utilisation d'un code numérique pour identifier les enregistrements des entrevues permettra d'assurer le respect de l'anonymat et de la confidentialité des participant.e.s. Ces enregistrements seront conservés sur un support USB encrypté et sécurisé par un mot de passe connu par la chercheuse seulement, ainsi que sur le OneDrive de l'Université de Sherbrooke (stockage en ligne sécurisé) et seront détruits après un délai maximal de sept ans après la publication des résultats. Les entrevues seront transcrites en verbatim, en éliminant toute information qui pourrait permettre d'identifier les personnes participantes. Ces transcriptions seront ensuite traitées de manière confidentielle à l'aide d'un logiciel de traitement de données et seront accessibles seulement par la chercheuse, sa directrice, ainsi que quelques autres membres du laboratoire travaillant sur des thèmes connexes.

Éventuellement, les transcriptions verbatim des entrevues pourraient être réutilisées par d'autres membres du laboratoire de recherche dans le but de mener des analyses répondant à d'autres questions de recherche. Si vous êtes une personnalité publique bien connue, il est difficile de garantir hors de tout doute que ces autres membres du laboratoire ne pourront vous identifier en prenant connaissance des contenus d'entrevue, bien que toutes les précautions seront prises en ce sens (retrait de tout titre d'œuvre ou autre information susceptibles de vous identifier). Toutefois, ceux-ci sont tenus à des règles strictes de confidentialité. Lors des activités de diffusion (articles et communications scientifiques, formation, consultation ou enseignement), seuls les résultats généraux de la recherche feront l'objet de présentation. Les extraits verbatim utilisés en appui pour les illustrer (processus essentiel de validation dans ce type d'étude) ne contiendront aucun contenu susceptible de compromettre l'anonymat des participant.e.s.

Résultats de la recherche

Si vous souhaitez obtenir un résumé des résultats généraux de la recherche, veuillez indiquer une adresse où nous pourrions vous le faire parvenir :

Adresse électronique : _____

Adresse postale dans le cas où vous n'avez pas d'adresse électronique : _____

Coordonnées de personnes-ressources

Si vous avez des questions ou éprouvez des problèmes reliés au projet de recherche, ou si vous souhaitez vous en retirer, vous pouvez communiquer avec le chercheur ou la chercheuse responsable ou avec une personne de l'équipe de recherche au numéro suivant : Julie-Ann Parent, [REDACTED] et Anne Brault-Labbé, [REDACTED].

Approbation par le comité d'éthique de la recherche

Le Comité d'éthique de la recherche - Lettres et sciences humaines de l'Université de Sherbrooke a approuvé ce projet de recherche (# certificat 2021-2828) et en assurera le suivi. Pour tout commentaire ou toute question concernant vos droits en tant que participant.e, vous pouvez communiquer avec ce comité par téléphone (819-821-8000, poste 62644 / sans frais : 1-800-267-8337) ou par courriel (cer_lsh@USherbrooke.ca).

Déclaration de responsabilité du chercheur et de la chercheuse de l'étude

Je, Julie-Ann Parent, chercheuse de l'étude, déclare que moi-même ainsi que ma directrice de recherche, Anne Brault-Labbé, sommes responsables du déroulement du présent projet de recherche et nous engageons à respecter les obligations énoncées dans ce document.

Consentement libre et éclairé

Je déclare avoir lu le présent formulaire et en avoir reçu un exemplaire. Je comprends la nature et le motif de ma participation au projet. J'ai eu l'occasion de poser des questions auxquelles on a répondu, à ma satisfaction.

Par la présente, j'accepte librement et volontairement de participer à ce projet de recherche.

Signature du participant ou de la participante, à retourner par courriel à [REDACTED]
[REDACTED] :

Fait à _____, le _____.

Appendice D

Canevas d'entrevue

Canevas d'entrevue [sujet à ajustement tout au long de l'étude]

Introduction

Présentation. *« Bonjour, je m'appelle Julie-Ann Parent. Je suis étudiante au doctorat en psychologie clinique à l'université de Sherbrooke et je réalise ma recherche doctorale sous la direction de Anne Brault Labbé, psychologue et professeure titulaire à l'Université de Sherbrooke. »*

Mise en contexte. *« Vous vous êtes porté volontaire pour participer à mon étude qui s'intéresse à votre perception du rôle des émotions dans le processus créatif artistique. L'entrevue d'aujourd'hui sera d'une durée de 90 minutes environ et comportera trois sections. D'abord, je vais recueillir quelques informations sociodémographiques sur vous. Ces informations me permettront d'obtenir une vue d'ensemble de l'échantillon des participants à cette étude. Ensuite, je vais vous inviter à me parler de vos habitudes de création pour mettre en contexte les réponses subséquentes que vous me donnerez. La dernière section portera sur votre perception du rôle des émotions dans votre propre pratique artistique et dans le processus créatif en général. Je vous rappelle que le contenu de l'entrevue sera conservé de manière confidentielle jusqu'au dépôt de mon mémoire doctoral, après quoi l'enregistrement sera détruit. »*

Informations supplémentaires. *« Considérant qu'il n'y a pas de bonne ou mauvaise réponse aux questions que je vais vous poser, je vous invite à me répondre avec ce qui vous vient spontanément. N'hésitez pas à m'en faire part s'il arrivait que vous ayez du mal à trouver une réponse à une question. Il se peut que cela se produise puisque nous abordons un sujet qui peut parfois être flou. Je tenterai dans ce cas de reformuler ou nous passerons à la question suivante. Au cours de l'entrevue, je me chargerai de m'assurer que nous ayons suffisamment de temps pour adresser toutes les questions prévues. Ainsi, il est possible que je vous arrête si je perçois que votre réponse est suffisante. Au besoin, sachez que vous pouvez demander à arrêter l'entrevue et l'enregistrement à tout moment. »*

Section 1 – Informations sociodémographiques

1. Quel âge avez-vous?
2. À quel genre vous identifiez-vous?
3. Quel est votre état civil?
4. Avez-vous des enfants?
5. Quelle est votre nationalité?
6. Êtes-vous membre d'une minorité visible?
7. Êtes-vous membre d'une Première Nation?
8. Quel est votre niveau de scolarité?

9. Quel a été le contexte de formation à votre pratique artistique, s'il y a lieu (p. ex., école ou programme particulier)?
10. Depuis quand menez-vous une pratique artistique (préciser combien d'années)?

Section 2 – Contexte et habitudes de création

Mise en contexte : « *Les prochaines questions porteront sur vos habitudes de création. Pour y répondre, référez-vous aux moments où vous travaillez sur vos projets artistiques* ».

8. Dans quel domaine artistique œuvrez-vous?
- Quel type (s) de matériaux utilisez-vous, le cas échéant?
 - Quels sont les thèmes / sujets principaux de votre démarche artistique?
 - Que souhaitez-vous exprimer à travers votre art?
9. Quelles sont vos habitudes de création?
- En termes de :
- Fréquence
 - Horaire
 - Environnement de travail

Questions de relance :

- *Quel (s) genre (s) de contexte vous aide à vous mettre au travail?*
- *Avez-vous des préférences en ce qui concerne votre lieu de travail, le moment de la journée, la durée des périodes de travail ? Si oui, pouvez-vous m'en parler davantage?*
- *Y-a-t-il des moments où vous préférez faire un type de tâche en particulier? Si oui, pouvez-vous m'en parler davantage?*

10. Pouvez-vous me décrire dans vos propres mots quelle place prend la pratique artistique dans votre vie?

Question de relance :

- *Que représente votre pratique artistique pour vous?*

Section 3 – Perception du rôle des émotions dans le processus créatif

Mise en contexte. « *Comme vous le savez, parmi nos critères d'inclusion pour la participation à cette étude se trouvaient le fait de considérer les émotions comme ayant un rôle important dans le processus de création et celui d'avoir reçu une reconnaissance du public pour l'une ou plusieurs de ses œuvres. Les questions suivantes portent sur votre propre perception de ces œuvres qui, selon vous, ont particulièrement touché votre public.* »

Questions concernant l'expérience affective dans le processus créatif personnel

11. Pour vous, quels ont été les indicateurs ou témoignages reçus à l'effet que vos œuvres ont eu un impact sur votre public?

- Si vous êtes à l'aise, pouvez-vous me préciser de quelles œuvres il s'agit? Cela a simplement pour but de vous permettre de répondre le plus librement possible à ma question. L'information restera confidentielle et ne sera pas mentionnée dans les résultats.

Question de relance :

- *À partir de quoi pouvez-vous déterminer qu'une de vos œuvres a été spécialement marquante pour votre public?*

12. Comment vous expliquez-vous que ces œuvres ont plus particulièrement touché votre public?

13. Est-ce qu'il y a pour vous quelque chose de particulier dans le processus créatif de ces œuvres?

14. Selon vous, y-a-t-il eu des particularités dans votre manière d'utiliser vos émotions à travers le processus créatif de ces œuvres?

Questions de relance :

- *Percevez-vous une différence dans votre expérience émotionnelle à travers le processus de création entre une œuvre qui touche le public et une œuvre qui a moins marqué?*
- *Y-a-t-il certaines émotions qui sont davantage présentes dans le processus de création de ces œuvres? Si oui, lesquelles?*

15. Avez-vous l'impression de retirer des bénéfices ou bienfaits particuliers de la production d'œuvres pour lesquelles vos émotions ont joué un rôle important dans votre processus de création?

Questions concernant l'expérience affective dans le processus créatif en général

16. De manière générale, comment décririez-vous la place des émotions dans le processus créatif?

Questions de relance :

- *Avez-vous l'impression que les émotions sont présentes tout au long du processus de création, ou à certains moments seulement?*
- *Avez-vous l'impression que votre expérience émotionnelle varie selon les étapes du processus de création? Si oui, pouvez-vous m'en parler davantage?*
- *Jusqu'à quel point les émotions sont importantes selon vous dans le processus de création?*

17. Quelle est selon vous la fonction ou le rôle des émotions dans la création artistique?

Question de relance :

- *Qu'est-ce que les émotions rendent possible dans le processus créatif?*

Conclusion

Aimeriez-vous ajouter autre chose par rapport à votre perception des émotions dans le processus de création? Avez-vous d'autres commentaires ou réflexions?

Appendice E

Certificat d'approbation éthique du projet

Sherbrooke, le 2 mars 2021

Mme Julie-Ann Parent
FLSH Psychologie (études)
Université de Sherbrooke

Directrice ou directeur de recherche :
Mme Anne Brault-Labbé

N/Réf. 2021-2828/Parent

Objet : Approbation finale de votre projet de recherche

Madame,

Le Comité d'éthique de la recherche – Lettres et sciences humaines a reçu les clarifications ou les modifications demandées concernant votre projet de recherche intitulé « **Étude qualitative du rôle des émotions dans la création d'oeuvres marquantes pour le public selon la perception des artistes** ».

Les documents suivants ont été analysés :

- Formulaire de réponse aux conditions (F20-8370)
- Formulaire d'information et de consentement (JAP_Formulaire de consentement_corrige (3).pdf)
- Outil de collecte des données (Canevas d'entrevue_ FÉVRIER 2021.pdf) [date : 27 février 2021, version : 2]

Le comité a le plaisir de vous informer que votre projet de recherche a été **approuvé**.

Cette approbation étant **valide jusqu'au 2 mars 2022**, il est de votre responsabilité de remplir le formulaire de suivi (formulaire F5-LSH) que nous vous ferons parvenir annuellement. Il est également de votre responsabilité d'aviser le comité de toute modification au projet de recherche (formulaire F4-LSH) ou de la fin de votre projet (formulaire F6-LSH). Ces deux derniers formulaires sont disponibles dans Nagano.

Le comité vous remercie d'avoir soumis votre demande d'approbation à son attention et vous souhaite, Madame, le plus grand succès dans la réalisation de cette recherche.

Mme Carole Coulombe
Coordonnatrice à l'éthique de la recherche

pour P^{re} Aurélie Desfleurs, Présidente
Comité d'éthique de la recherche – Lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke