

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN PSYCHOLOGIE

PAR

PAUL LANGEVIN

POTENTIEL CRÉATIF, COMPORTEMENTS DE DÉCOUVERTE ET ORIGINALITÉ
DU PRODUIT CHEZ LE PHOTOGRAPHE AMATEUR : II. LA RÉOLUTION
DU PROBLÈME PHOTOGRAPHIQUE

FÉVRIER 1998

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Ce document est rédigé sous la forme d'un article scientifique, tel qu'il est stipulé dans les règlements des études avancées (art. 16.4) de l'Université du Québec à Trois-Rivières. L'article a été rédigé selon les normes de publication d'une revue reconnue et approuvée par le Comité d'études avancées en psychologie. Le nom du directeur de recherche pourrait donc apparaître comme co-auteur de l'article soumis pour publication.

Table des matières

Sommaire	1
Contexte Théorique : Découverte de la solution du problème lors du processus de création photographique	2
Processus de découverte photographique	2
Différences liées au sexe face à la créativité photographique.....	4
Méthode	5
Participants	5
Matériel	6
Déroulement	6
Résultats	7
Description du stade II du processus de découverte	7
Cotation des variables de découverte de la solution	8
Évaluation des critères photographiques.....	10
Différences liées au sexe	11
Relations entre les variables mesurées et les critères photographiques	12
Prédiction de l'originalité à partir des variables de découverte des stades I et II	14
Discussion	15
Recherche d'une représentation symbolique	15
Intensité des contacts du photographe avec les objets	18
Exploitation du temps consacré vs. l'exploration des objets aux stades du processus de découverte photographique	19
Intensité des contacts du photographe avec le médium	21
Actualisation du potentiel créatif lors de la résolution du problème photographique	22

Évaluation de la créativité photographique : Nécessité d'un double-standard selon le sexe du photographe?	23
Conclusion	25
Références	27
Note des Auteurs	30
Note de Références	31
Tableau 1	32
Tableau 2	33
Figure 1	34
Remerciements	36

Sommaire

Bilodeau et Leroux (1997) ont appliqué le modèle de découverte de Getzels et Csikszentmihalyi (1976) à l'analyse du stade I (identification du problème) du processus de création photographique. Cette étude prolonge la leur en examinant le stade II (résolution du problème) et en pondérant l'apport respectif des variables des deux stades à la prédiction de l'originalité photographique. Les 48 participants (24 F / 24 H) ont pris des photos polaroid d'un arrangement d'objets. Les variables du stade II mesurées étaient : le degré d'ouverture de la structure du problème, l'intensité de comportements exploratoires face aux objets et face au matériel photographique et le degré de symbolisme de la solution. Les photos préférées ont été évaluées sur les critères photographiques d'originalité, d'esthétique et de technique. Des différences liées au sexe apparaissent sur l'originalité. Cette variable entre en relation, d'une part, sur le groupe global et pour les hommes, avec le potentiel créatif et, d'autre part, au global et pour les femmes, avec le symbolisme. Lorsque l'esthétisme et la technique sont contrôlées, les coefficients de corrélation partielle de premier ou de second ordre confirment la stabilité du lien potentiel créatif et originalité photographique pour le groupe global et par sexe. De même, le lien symbolisme et originalité se maintient, sauf chez les hommes. Une analyse de régression de type hiérarchique, contrôlant le sexe de même que la technique et l'esthétisme, révèle qu'un indice composite des comportements de face aux objets du stade I, et non celui du stade II, contribue à expliquer la variance de l'originalité de la photo préférée.

En psychologie de la photographie, il est assez courant de rencontrer l'idée que le photographe dévoilerait dans ses photos une part de sa personnalité (Keim, 1971; Milgram, 1977; Walker, 1982; Weiser, 1993). Par ailleurs, la photographie tend de plus en plus à être vue comme une activité donnant l'occasion à la personne d'exprimer son potentiel créatif. Cela est reconnu dans les champs de la «photothérapie» (Stewart, 1979; Weiser, 1993) et de la typologie des loisirs (Holmberg, Rosen & Holland, 1990; Overs, Taylor & Adkins, 1977; Tinsley & Eldredge, 1995). Des inventaires de comportements créatifs répertorient l'activité photographique (Amelang, Herboth & Oefner, 1991; Guastello & Shissler, 1994; Guastello, Shissler, Driscoll & Hyde, 1996). Au plan empirique, quelques chercheurs ont mis en évidence que des caractéristiques de la personnalité du photographe covarient avec l'«individualité» (Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger & Dollinger, 1997; Dollinger, Preston, O'Brien & DiLalla, 1996) ou la «créativité» (Lippa, 1997) de son autoportrait photographique (c.-à-d. un colligé de photos réunies par le participant et sensé fournir une description de soi) ou l'«originalité» de sa production photographique (Henry & Solano, 1983). Ces recherches ont identifié des différences individuelles au niveau de la personnalité de photographes amateurs qui se retraduisent dans le contenu thématique, structural ou stylistique de leurs photographies, en passant toutefois sous silence le processus créateur sous-jacent.

Processus de découverte photographique

Depuis l'analyse classique de Wallas (1926), le processus créateur a fait l'objet de tentatives diverses de descriptions de ses étapes (Arieti, 1976). D'autres, comme Guilford (1970/1973), ont conçu des modèles théoriques voulant identifier les aptitudes à résoudre des problèmes engagées dans ledit processus. Getzels et Csikszentmihalyi (1976) ont

observé les comportements d'étudiants masculins en beaux-arts pendant la confection d'un dessin afin de les relier à l'originalité de leur produit. Leur modèle conçoit le processus créateur comme un processus de découverte du problème (Stade I : «Identification et formulation du problème») et de sa solution (Stade II : «Résolution du problème»). Ils ont observé des relations positives entre les comportements orientés vers la découverte de chacun des stades et l'originalité du produit. Toutefois, les comportements du stade II entretenaient des liens plus ténus avec l'originalité du produit. Leur modèle a incité plusieurs chercheurs à explorer le processus de découverte face à une bonne diversité de problèmes (Runco, 1994). Dans la foulée de la recherche originale de Getzels et Csikszentmihalyi (1976), deux études ont analysé les deux phases face à des problèmes artistiques : la confection d'un essai littéraire (Moore, 1983, 1985) et d'un photo-collage (Côté, 1990; pour un résumé voir Dudek & Côté, 1994). Leurs résultats appuient plus ou moins bien le modèle de Getzels et Csikszentmihalyi (1976), surtout à cause d'hésitations méthodologiques (voir Bilodeau, 1996).

La réflexion scientifique portant sur le processus de création photographique demeure à un état embryonnaire. Des auteurs intéressés par le phénomène ont ébauché un discours soulignant que le photographe peut intervenir créativement au fil des opérations techniques s'échelonnant de la prise de vue jusqu'au tirage de l'épreuve finale (Dubois; 1990; Keim, 1971; Lemagny, 1992). Gross et Shapiro (1996) proposent que le photographe qui aspire faire oeuvre créative devrait adopter l'état d'esprit du sage taoïste caractérisé, entre autres, par la spontanéité, le détachement et la réceptivité.

Au plan empirique, une recherche a examiné un fragment du processus de création de photographes amateurs, soit la phase d'identification du problème (Bilodeau, 1996; Bilodeau, Leroux & Langevin, 1996; Bilodeau & Leroux, 1997). Un participant

devait confectionner une nature morte à partir de sa sélection d'objets disponibles et la photographe, jusqu'à l'obtention de sa photo préférée. La séquence analysée par les chercheurs était celle du stade I du modèle de découverte de Getzels et Csikszentmihalyi (1976), soit la préparation de la prise de la première photo. Les photos des participants ont été évaluées en regard de l'originalité, la valeur esthétique et la qualité technique. Sur le groupe global, des relations positives ont été trouvées entre l'originalité photographique et le potentiel créatif, les variables de découverte face aux objets, les comportements de découverte face au médium et à l'environnement. Puisque des différences liées au sexe émergeaient sur chacun des critères photographiques l'analyse par sexe des coefficients de corrélation a été reprise. De plus, la stabilité des liens trouvés a été testée en contrôlant la variance des critères technique et esthétique avec celui d'originalité. Somme toute, les résultats du groupe global et des hommes font écho à ceux obtenus par Getzels et Csikszentmihalyi (1976).

Différences liées au sexe face à la créativité photographique

La photographie semble être un médium sexué (Bilodeau & Leroux, 1997). Examinant le secteur de la photographie professionnelle, Wollheim (1988) le décrit comme un univers typiquement masculin. Or ce phénomène se reproduirait dans la famille, là où le photographe principal est fréquemment l'homme (Bourdieu, Boltanski, Castel & Chamboredon, 1965, Mormiche, 1989). Lorsque les thèmes des photos sont analysés d'après le sexe des photographes des différences marqueraient leur «orientation respective face au monde» (Ziller, 1990). Henry et Solano (1983) avaient déjà rapporté une corrélation entre le sexe du photographe et l'originalité de son produit. Quelque soit le construit mis en relation avec un indice de créativité mesuré à travers ce genre d'essais, la nécessité semble progressivement s'imposer d'explorer l'incidence potentielle du sexe

(Dollinger et al., 1996; Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger & Dollinger, 1997; Lippa, 1997).

Si Getzels et Csikszentmihalyi (1976) n'avaient testé leur modèle de découverte de problèmes que sur des participants masculins, les résultats de Bilodeau et Leroux (1997), eux, suggèrent d'examiner systématiquement le sens des différences liées au sexe associées à l'originalité photographique. Cette recherche a pour but de compléter l'analyse du processus créateur, en photographie, qu'ils avaient entreprise. Le premier objectif de recherche est de mettre à l'épreuve le pouvoir de prédiction des comportements associés au stade II face à l'originalité photographique. Ceci sera testé sur le groupe global des participants, mais également pour chacun des sexes. Comme deuxième objectif, cette recherche veut pondérer la contribution relative des comportements de chacun des stades face à la prédiction de l'originalité photographique. Il est attendu que les variables du stade I expliqueront une plus large part de la variance de l'originalité photographique, comparativement à celles du stade II. Enfin, sur la base de résultats secondaires de Bilodeau et Leroux (1997) nous émettons l'hypothèse d'un lien positif entre le potentiel créatif et l'originalité photographique.

Méthode¹

Participants

Les 48 participants (24F, 24H) volontaires étaient des étudiants universitaires pré-diplômés (Mâge = 21.79 ans; ÉT = 5,01). Le recrutement par appariement selon le sexe, a permis de déterminer deux groupes équivalents en regard du potentiel créatif (Comment Pensez-Vous?, Davis, 1977) et de l'intérêt général pour la photographie.

Matériel

Le local d'expérimentation renfermait deux chaises et trois tables. Une table accommodait les objets-stimuli, une autre était réservée pour la tâche d'agencement des objets, tandis que l'appareil photo reposait sur la troisième table. Trois caméras vidéo rivées au mur servaient à l'enregistrement sur ruban VHS de la séance photographique. Un chronomètre électronique permettait l'incrustation du temps sur le ruban. Les 26 objets mis à la disposition d'un participant étaient : gerbe de fleurs séchées, chandelle, cactus vivant, lunettes de soleil, parapluie, petit mannequin, pot de fleur; bouteille de vin vide, chapeau, coquillage, corde, drap, foulard, fruits en plastique, horloge, pipe, soulier, valise, bout de bois, carton, jeu de cartes, journal, menottes, roche, téléphone sans fil, voiture sport miniature. À développement instantané, l'appareil photo était le modèle «Captiva SLR^{MD}» de Polaroid. Il était pourvu d'un film couleur de 10 poses.

Déroulement

Après que l'expérimentateur ait décrit le fonctionnement de l'appareil photo au participant, il lui livrait oralement la consigne suivante :

Sur cette table, il y a divers objets actuellement cachés par un drap. Vous devez choisir un certain nombre d'entre-eux, les disposer comme vous le voudrez sur cette autre table et les photographier avec cet appareil photo. Ce qui est important c'est que votre photo finale soit la plus satisfaisante pour vous. Il n'y a pas de limite de temps, toutefois, il serait préférable que vous puissiez terminer votre séance de photo à l'intérieur d'une heure.

Pendant la durée de la séance photographique, l'expérimentateur était dans un local adjacent servant de régie technique, alors que le participant était laissé seul. Ceci avait pour but de minimiser la réactivité du participant à la présence de l'expérimentateur (Dudek & Côté, 1994). Lors du retour effectué par un participant sur sa production photographique, il devait identifier «sa photo préférée» et, par écrit, lui donner un titre et en fournir une explication.

Résultats

En un premier temps nous clarifierons le statut du stade II dans le découpage temporel du processus de découverte. Ensuite, nous aborderons la réduction des données pour l'opérationnalisation des variables de découverte et d'évaluation des critères photographiques. Avant de présenter les interrelations des variables mesurées, nous ferons un examen préalable des différences liées au sexe. Enfin, nous exposerons les résultats de la prédiction de l'originalité photographique à partir des variables de découverte.

Description du stade II du processus de découverte

Précisons que le stade I démarrait avec le premier objet touché par le participant et se terminait avec le dernier objet touché avant la prise de la première photo (Bilodeau & Leroux, 1997). Par contre, le début du stade II correspond à la fin de l'arrangement d'objets avant la prise de la première photo alors que la fin du stade coïncide avec le moment du déclic de la prise de la photo préférée. La Figure 1 permet de visualiser les variations dans le cheminement des participants vers l'obtention de la photo préférée. La distribution de l'effectif (entre parenthèses) selon le rang de la photo préférée est la

suivante : 1 (7), 2 (4), 3 (2), 4 (7), 5 (6), 6 (2), 7 (8), 8 (0), 9 (6), 10 (6). Pour un participant de chaque sexe sa photo préférée a été l'unique photo prise. La photo préférée s'est avérée être la dernière prise par 50% des participants, de nombre équivalent selon le sexe ($n = 12$).

Cotation des variables de découverte de la solution

À partir des bandes vidéo, deux étudiants² en psychologie formés à l'usage de la grille d'observation ont codifié indépendamment les comportements de chaque séquence photographique ainsi que sa durée.

Degré d'ouverture de la structure du problème (DOSP). Cette variable correspond au temps consacré au stade II. Le coefficient de fidélité (r de Pearson) calculé entre les deux juges est : $r(46) = .99$, $p < .001$. Sur le groupe des participants, la durée moyenne du stade II est de 21.86 minutes ($\text{ÉT} = 18.33$).

Quantité d'objets manipulés (QOM). Cette variable est la fréquence des contacts distincts du participant avec tout objet. L'indice final équivaut à la moyenne sur les séquences examinées. La fidélité inter-juge donne un $r(46) = .99$ ($p < .001$). Sur le groupe, la moyenne de l'indice QOM est de 8.38 objets ($\text{ÉT} = 4.49$).

Quantité d'objets sélectionnés (QOS). L'indice final de cette variable est la moyenne, sur le nombre de séquences observées, de la quantité d'objets ajoutés ou retranchés à l'arrangement. La fidélité inter-juge calculée sur l'indice donne : $r(46) = .99$ ($p < .001$). La moyenne du groupe est de 3.90 objets ($\text{ÉT} = 3.15$).

Maniement de l'appareil photo (MAP). Cette variable est un indice de l'intensité de la manipulation de l'appareil photo. Elle prend en considération la fréquence : (a) des changements d'orientation (45° , 90° , 180°) de l'appareil photo, (b) de l'examen à travers le viseur de l'arrangement et (c) de l'emploi du déclencheur à retardement. Un barème de cotation a été utilisé. L'indice final est une moyenne des cotes sur les séquences. La fidélité inter-juge est : $r(46) = .98$ ($p < .001$). La moyenne est de .39 maniement ($\text{ÉT} = .60$).

Posture du photographe (POS). Cette variable est un estimé des changements posturaux du photographe lors du maniement de l'appareil photo. La cotation a reposé sur un barème. L'indice final est la moyenne des cotes calculée sur les séquences. L'indice de fidélité inter-juge est $r(46) = .91$ ($p < .001$). La moyenne est de .68 variation posturale ($\text{ÉT} = .40$).

Comportements orientés vers la découverte face aux objets (COVD). Les deux indices comportementaux associés à l'interaction du participant avec les objets (QOM et QOS) ont été transférés en score z et combinés en une moyenne. Cet indice composite mesure l'intensité de ses comportements face aux objets pendant le stade II.

Degré de symbolisme de la solution du problème (SSP). Ce critère veut différencier les participants d'après le caractère imaginaire (symbolique) ou non (réaliste) du contexte de représentation des objets photographiés. Quatre étudiants de 2e cycle en psychologie (2 F / 2H) ont évalué indépendamment chaque photo préférée. Celle-ci avait été préalablement montée sur fiche où apparaissait en légende la retranscription dactylographique intégrale du titre et de son explication.

Un jugement était émis sur une échelle de type likert en 5 points allant de 1 (représentation réaliste) à 5 (représentation symbolique imaginative). Le coefficient de fidélité calculé par la formule Spearman-Brown (Nunnally, 1978) donne .74. L'indice de symbolisme de la photo d'un participant est la moyenne des cotes des juges. La moyenne du groupe sur cet indice est 2.73 (ÉT = .87).

Évaluation des critères photographiques

La totalité des photographies prises ont été évaluées par un jury étudiant, alors que les 48 photos préférées ont été évaluées par un jury de photographes professionnels. Les mêmes critères que ceux mesurés par Getzels et Csikszentmihalyi (1976) ont été évalués : «originalité», «valeur esthétique» et «qualité technique».

Les cinq photographes professionnels (1 F, 4 H) avaient en moyenne 13 ans d'expérience professionnelle (ÉT = 6.71). Selon une distribution de type «Q-sort», l'évaluation d'un critère était faite à l'aide d'une échelle en 9 points allant de «très inférieure» (1) à «très supérieure» (9). En ce qui concerne la fiabilité du jugement des cinq «experts», les coefficients Spearman-Brown sont : originalité (.82), esthétisme (.77) et technique (.82). Le calcul de l'indice d'un critère pour la photo préférée d'un participant est la moyenne des cotations des cinq juges experts.

De leur côté, trois bacheliers en psychologie (2 F, 1 H) ont évalué la totalité des 340 photos prises sur les mêmes critères photographiques. Toutefois, ils ont suivi l'approche «consensuelle» d'Amabile (1983). Celle-ci préconise qu'un juge doit procéder à l'évaluation d'un produit créatif en se basant sur sa propre définition du critère. Chaque photo a été cotée à l'aide d'une échelle de type likert en 5 points allant de «très

inférieure» (1) à «très supérieure» (5) sur ledit critère. Les coefficients de fidélité ont été estimés à l'aide de la formule Spearman-Brown. Le premier coefficient entre parenthèse est calculé sur les 340 photos, alors que le deuxième porte sur les 48 photos préférées : originalité (.77; .81), valeur esthétique (.70; .64) et qualité technique (.80; .74). L'indice d'un critère pour la photo préférée d'un participant provient de la moyenne des cotations des juges sur ce critère. Sur le groupe des participants, les statistiques descriptives de l'indice de chaque critère sont : originalité ($M = 3.46$, $ÉT = 1.03$), valeur esthétique ($M = 3.17$, $ÉT = .78$), qualité technique ($M = 3.38$, $ÉT = .85$).

Les coefficients r calculés par critère entre la cote des juges experts et celle des juges étudiants pour la photo préférée ($n = 48$) sont tous significatifs à $p < .001$. Ils indiquent une bonne convergence du jugement des deux jurys pour chacun des critères : originalité (.75), valeur esthétique (.68) et technique photographique (.71). Peu importe le jury, les trois critères d'évaluation ont entre-eux des relations significatives, la relation la plus marquée étant, pour l'un et l'autre jury, celle entre l'esthétisme et la technique. Compte tenu de l'adéquation des indices de fidélité inter-juge du jury d'étudiants, leur évaluation servira aux analyses à venir.

Différences liées au sexe

Parmi les 26 objets mis à la disposition d'un participant, les fleurs ($\chi^2 = 9.38$, $p < .01$), la valise ($\chi^2 = 4.09$, $p < .05$) et le parapluie ($\chi^2 = 4.00$, $p < .05$) sont plus fréquemment représentés par les femmes que par les hommes dans leur photo préférée. Il n'y a pas de différence liées au sexe sur aucune des variables de découverte (durée, comportements exploratoires ou symbolisme), alors que sur les critères photographiques

on note une différence ($t(46) = 3.53; p < .01$) au niveau de l'originalité entre les photos préférées des hommes ($M = 3.93, \underline{ET} = .90$) et des femmes ($M = 2.99, \underline{ET} = .95$).

Relations entre les variables mesurées et les critères photographiques

Le Tableau 1 présente les interrelations des variables mesurées calculées pour le groupe global (G) et pour chacun des sexes (F, H). Les relations entre critères photographiques sont hautement significatives ($p < .001$), pour le groupe global et par sexe. Aussi, à l'instar de Getzels et Csikszentmihalyi (1976), la stabilité des liens avec l'originalité sera testée à l'aide du calcul du coefficient de corrélation partielle de premier et de second ordre (voir Tableau 2). Cette procédure de contrôle statistique épure l'indice d'originalité de la variance de l'un ou l'autre des critères concurrents (esthétisme et technique).

Le potentiel créatif entre en relation positive avec le symbolisme (G, H) ainsi qu'avec la posture (H). Il tisse également des liens positifs avec chaque critère photographique : l'esthétisme (G, H), la technique (G) et l'originalité (G, H). Par ailleurs, on observe que, peu importe la nature du contrôle effectué (exclusion de la variance de l'esthétisme, de la technique ou des deux simultanément), les liens entre le potentiel créatif et l'originalité photographique sont tous significatifs, mais uniquement pour les hommes.

La durée du stade II n'entretient aucun lien avec le symbolisme, mais entre en relation négative avec les comportements : QOM (H), QOS (G, H), ZOBJ (G, H). En regard des critères photographiques, on remarque que, si la durée covarie positivement

avec l'esthétisme (G) et la technique (G), le calcul des coefficients de corrélation simple ou partielle n'identifie aucun lien significatif avec l'originalité.

L'indice de maniement de l'appareil (MAP) entre en relation positive avec l'originalité (G, F) et la technique (F). Toutefois, les coefficients de corrélation partielle invalident les liens trouvés avec l'originalité. L'indice postural (POS) entretient des liens positifs avec les critères d'esthétisme (G) et de technique (G). Quoique le coefficient de corrélation simple calculé avec l'originalité était limitrophe ($p = .055$), les coefficients de corrélation partielle confirment l'absence de lien de POS avec l'originalité.

Face aux objets, la variable QOM est liée à l'originalité (G, F). Les coefficients de corrélation partielle mettent en évidence que ces liens se maintiennent, peu importe la nature du contrôle effectué. Par ailleurs, aucune corrélation simple ou partielle n'est observée, sur quelque groupe que ce soit, entre la variable QOS et un quelconque critère photographique. L'indice composite (ZOBJ) entre en relation avec l'originalité (G, F); lorsque la technique est contrôlée, ce lien s'affermi légèrement dans les deux cas.

Pour le groupe global, le symbolisme covarie positivement avec la quantité d'objets manipulés (QOM); notons un lien limitrophe ($p = .057$) pour les hommes. Le symbolisme entre en relation avec chaque critère photographique : esthétisme (G), technique (G, F), originalité (G, F). Le calcul des coefficients de corrélation partielle confirme la stabilité des liens trouvés avec l'originalité sur le groupe global et chez les femmes, lorsqu'on contrôle l'esthétisme ou simultanément l'esthétisme et la technique.

Prédiction de l'originalité à partir des variables de découverte des stades I et II

Afin de juger de la contribution respective à la prédiction de l'originalité photographique des variables de découverte mesurées à l'un et l'autre des deux stades, deux analyses de régression de type hiérarchique ont été effectuées. Au préalable, les variables prévisionnelles ont été centrées. La première analyse utilise comme variables prévisionnelles de l'originalité les deux indices composites de comportements exploratoires (OBJETTOT et COVD), la seconde, les durées correspondantes du stade I (DMIO) et du stade II (DOSP).

À la première étape de chaque analyse de régression décrite ci-après, le sexe et les critères photographiques d'esthétisme et de technique ont été contrôlés. Elles expliquent 54% de la variance de l'indice d'originalité photographique ($F(3,44) = 17.30, p < .000$). Comparativement à la qualité technique ($\beta = .08, n.s.$), la valeur esthétique ($\beta = .51, p < .05$) et le sexe ($\beta = .34, p < .01$) contribuent significativement à la prédiction.

À l'étape 2 de la première analyse de régression, l'introduction des indices composites du stade I (OBJETTOT) et du stade II (COVD) provoque une augmentation significative de 9% de la variance expliquée ($F(5,42) = 14.47, p < .000$). Ici, la contribution d'OBJETTOT s'avère significative ($\beta = .27, p < .01$), alors que celle de COVD ne l'est pas ($\beta = .07, n.s.$). Comme troisième et dernière étape, l'introduction du terme d'interaction entre les deux indices précédents n'a pas d'incidence sur le pourcentage de la variance expliquée ($\beta = -.07, n.s.$). Afin d'estimer le pouvoir de prédiction du potentiel créatif par rapport aux indices composites, nous avons repris l'analyse précédente en l'incluant à l'étape 2. Le potentiel ne contribue pas à la prédiction de l'originalité.

À l'étape 2 de la deuxième analyse de régression, nous avons utilisé les durées de chaque stade (DMIO et DOSP). Le coefficient r calculé entre les durées est quasi-nul (-.04). Par rapport à l'étape 1, si la variance expliquée augmente de 1%, aucune des durées n'a d'apport significatif. De même, à la troisième étape, l'ajout de leur terme d'interaction n'est pas déclaré significatif, même si le R^2 atteint une valeur finale de 57%. La reprise de cette démarche d'analyse, mais en utilisant les durées converties en pourcentage de temps relatif (l'une par rapport à l'autre), donne des résultats similaires.

Discussion

Le but premier de l'étude était de confronter les prévisions du modèle de Getzels et Csikszentmihalyi (1976) face à l'originalité, à partir des variables mesurées au stade II du processus de découverte pendant la production photographique. Nous effectuerons un retour sur le degré de convergence de nos résultats avec ceux de leur recherche, pionnière en ce domaine. Puisque leurs participants étaient de sexe masculin, nous porterons attention à cette spécificité.

Recherche d'une représentation symbolique

Notre variable de «symbolisme», voulait mimer celle du «changement dans la structure» de Getzels et Csikszentmihalyi (1976). Dans leur contexte, une fois la sélection d'objets effectuée, leur étudiant en beaux-arts pouvait tenter de représenter fidèlement son agencement, ou encore se servir de celui-ci comme tremplin à son imaginaire. Relevons que l'opérationnalisation de leur variable entraînait l'attribution par des juges d'une cote reflétant l'écart «réaliste-symbolique» entre l'agencement figurant sur une photo-témoin prise par l'expérimentateur et le dessin final.

L'image photographique s'oppose à l'image picturale sur plusieurs plans, dont sa fidélité au réel : «Il y a ressemblance, analogie, entre l'image [photographique] et l'objet «réel» qu'elle signifie.» (Kientz, 1971, p. 24). Si pour certains, une photographie n'est qu'un document authentifiant la réalité, pour d'autres, elle ne peut être que symbole : elle représentera toujours autre chose que sa propre matérialité (papier, émulsion, etc.). Si tel est le projet du photographe, il peut mobiliser plus d'un moyen pour intensifier le caractère symbolique d'une oeuvre, par exemple : mettre en scène un thème symbolique (allégorie) ; par des artifices techniques (filtre, flou artistique, masque, etc.), dénaturer le réel en en modulant la représentation objective ; en chambre noire, faire la surimpression ou la juxtaposition de plans de réalité disparates ajoutant une poésie «surréaliste» à l'image, etc.

Chez des photographes amateurs, des variations notables existent au long du continuum de représentation «réaliste-concret» à «symbolique-abstrait». Dollinger et Dollinger (1997) reconnaissent explicitement ce fait dans leur barème de codification de l'«individualité» des autoportraits photographiques de leurs étudiants universitaires. Dans notre étude, l'originalité a été évaluée par un groupe de juges à partir de la photo, tandis que le symbolisme, lui, a été évalué par un autre groupe qui avait accès en plus à une explication fournie par le photographe. En un cas, le juge devait deviner le sens de la représentation, en l'autre, l'intention (ou la justification post hoc) du photographe lui était dévoilée. En un certain sens, nos juges devenaient des lecteurs critiques d'une image (Akeret, 1973; Barthes, 1961, 1980; Bazin, 1958; Kientz, 1971; Lindekens, 1971).

La tendance de groupe que nous avons observé va dans le sens d'une convergence entre la recherche d'une solution symbolique et l'originalité de la photo préférée. Ce n'est toutefois que pour les femmes que ce lien s'avère significatif. L'originalité

photographique reflèterait davantage chez elles que chez les hommes leur volonté d'expression symbolique, pour autant qu'elle soit appuyée par la technique. Par contre, chez les hommes, on constate que le jugement du symbolisme est plus indépendant de celui de l'originalité photographique. Afin d'illustrer ce dernier point, nous reproduisons en vignettes deux des trois photographies de photographes masculins ayant reçu unanimement la cote maximale de chaque juge. Chaque vignette comporte comme informations la moyenne des cotes sur le symbolisme et les critères photographiques, le titre et l'explication fournis par le photographe et une brève description, par nous, du contenu de la photo :

Photo #03 : «Enchaînement à la temporalité»

[Symbolisme = 4,5 / Originalité = 5; Esthétisme = 3,67; Technique = 4,67]

Description : L'arrière-plan est le tapis carrelé de la pièce. Le photographe était assis au sol. La photo prise en plongée représente le pied gauche dénudé du photographe auquel l'horloge ronde indiquant 6h59 (ou 18h59) est menottée.

Explication : «Comme beaucoup d'écrivains l'ont fait à travers leur oeuvre, j'ai moi-même tenté de symboliser avec les objets disponibles, l'impossibilité de l'homme à fixer le temps, à vivre en être intemporel. Je me rappelle Lamartine : «Ne pourrions-nous jamais, sur l'océan des âges, jeter l'ancre un seul jour?»».

Photo #21 : «Devil's mountain»

[Symbolisme = 1,5 / Originalité = 5; Esthétisme = 4; Technique = 3,33].

Description : La photo exploite cinq éléments : le drap, le cendrier, la corde, le mannequin et le téléphone sans fil. La table a été dressée sur sa longueur à la verticale. Le drap blanc la camoufle complètement. Au faite de la table, le cendrier retient la corde à la verticale. Dans le tiers inférieur de la photo, le mannequin s'accroche à la corde, tel un alpiniste, la corde s'enroule à sa taille pour continuer vers le bas s'échappant du cadre. L'antenne du téléphone sans fil sert d'accessoire pour soutenir le mannequin dans sa position d'escalade (le mouvement étant bien rendu par la position des bras et des jambes). L'arrière-plan du local d'expérimentation se laisse deviner dans la pénombre (tableau noir perceptible).

Explication : «C'est le nom d'une montagne dans les Rocheuses aux U.S.A. (Utah). C'est un souvenir de vacances.»

Ces deux photos ont su bien représenter l'idée de leurs auteurs. Toutefois, l'idée sous-jacente à la photo #3 était d'ordre métaphysique, alors que celle de la photo #21 n'était qu'anecdotique. Si le jugement de l'originalité s'était également appuyé sur une connaissance de la légende (titre et explication), sans doute que la convergence entre le symbolisme et l'originalité aurait été supérieure. Selon Lippa (1997), le fait qu'un juge soit informé ou non de l'intention originelle du photographe modulerait le jugement émis sur le caractère créatif des photos qu'il a prises (Lippa, 1997).

Intensité des contacts du photographe avec les objets.

Les comportements face aux objets que nous avons mesurés entretiennent un ordre de relation différent avec l'originalité du produit que celui observé par Getzels et Csikszentmihalyi (1976). De fait, on constate que le lien entre notre indice composite (qui imitait leur variable d'«exploration») et l'originalité se maintient pour les femmes, mais non pour les hommes. Par ailleurs, lorsque le sexe est contrôlé, les résultats de l'analyse de régression mettent en évidence les interactions avec les objets au stade I et non celles du stade II pour la prédiction de l'originalité de la photo préférée. En cela, on rejoint l'observation de Getzels et Csikszentmihalyi (1976). Donc, si on constate que l'intensité des contacts avec les objets au stade II chez nos photographes féminins covarie avec l'originalité de leur photo préférée, il faut globalement reconnaître que ce sont les interactions, peu importe le sexe, avec les objets au stade I qui réussissent le mieux à prédire l'originalité de la photo préférée. Il est possible que nos photographes féminins au stade II aient été davantage préoccupées par le problème de l'agencement des objets que par celui de la prise de la photo, en tant que telle.

Exploitation du temps consacré vs. l'exploration des objets aux stades du processus de découverte photographique

Bilodeau et Leroux (1997) avaient observé que plus le photographe prenait le temps de choisir et d'organiser les objets devant faire partie de sa nature morte, plus la première photographie prise était évaluée originale. Or, ce résultat faisait écho à celui de la recherche de Getzels et Csikszentmihalyi (1976). A priori, il apparaît qu'une bonne part de l'originalité photographique découle du temps investi au stade I de la formulation du problème. Cette affirmation semblerait consolidée par notre démonstration d'une absence de relation entre la durée du stade II de résolution de problème (degré d'ouverture de la structure du problème) et l'originalité de la photo préférée. Ce dernier résultat était attendu, compte tenu de l'observation du phénomène par Getzels et Csikszentmihalyi (1976). Toutefois, à la différence de leur recherche, nous avons enregistré, pour le groupe global, un lien entre la durée du stade II et l'esthétisme et la technique. Ceci semble confirmer le caractère «formaliste» du stade II, c'est-à-dire celui où le photographe est avant tout préoccupé par l'expression ou la mise en forme de l'idée. Néanmoins, si l'analyse de régression avait pu établir que la durée du stade I était une variable prévisionnelle de l'originalité, alors que la durée du stade II ne l'était pas, la démonstration aurait été plus concluante. Or, ce n'est pas le cas. Ce résultat dissonant demande à être relativisé.

Le processus créateur sous examen impliquait la réalisation de plus d'un produit. Toutes les recherches recensées qui ont analysé ce processus avec le modèle de Getzels et Csikszentmihalyi (1976), en commençant par la leur, n'ont étudié la production que d'un produit, par exemple, un dessin (Getzels & Csikszentmihalyi, 1976), un essai littéraire (Moore, 1983, 1985), un photo-collage (Côté, 1990; Dudek & Côté, 1994). Or, nous

avons observé une grande variabilité inter-individuelle au fil du stade II. Si la première photo prise était un repère temporel relativement fixe pour l'ensemble des participants, la photo préférée n'avait pas ce statut. Pour certains, cette photo s'est avérée la première d'une série prise en mitraille (sans sélection ou agencement de nouveaux objets), pour d'autres, la dernière d'une série de quelques photos prises chacune à partir d'une sélection et d'un agencement de nouveaux objets, fruits d'un patient labeur.

Nous ne pouvons que constater, de manière post hoc, le phénomène de l'hétérogénéité inter-individuelle dans la définition même de la tâche photographique, et ce, malgré la consigne initiale. De fait, la moitié des photographes ont défié le sens de cette consigne qui précisait qu'à partir de leur agencement d'objets ils devaient prendre autant de photos que nécessaires jusqu'à l'obtention de la photo la plus satisfaisante pour eux. Incidemment, on pourrait penser qu'au nom de la persévérance du photographe (Abra & Valentine-French, 1991) ou de la persévération du processus de découverte cette différence d'attitudes face à la tâche se répercuterait au niveau de l'originalité de la solution. Or, lors d'une analyse subsidiaire, nous n'avons trouvé aucune différence entre les deux groupes de photographes à ce niveau.

Pour les fins de cette étude, on a donc considéré que jusqu'à la production de la photo préférée, les photos antécédentes étaient des tentatives de solution d'un même problème. Par analogie au dessin, ces photos auraient été des croquis ou des ébauches préliminaires d'un projet unique. Pour certains de nos photographes, leur séance photographique semble avoir été orientée vers l'exploration d'un seul problème photographique, pour d'autres, vers la découverte et la résolution de plus d'un problème photographique. En ce dernier cas, la durée réelle de la solution de la photo préférée ne peut coïncider avec la mesure de temps que nous avons prélevée. Malheureusement, nous

n'avions pas la possibilité de mieux découper le déploiement temporel du processus, car nous étions incapable de dénombrer avec précision les problèmes explorés, si tel était le cas, par un photographe donné.

Intensité des contacts du photographe avec le médium

Endossant le postulat que de par la nature de l'acte photographique, l'observation du comportement du photographe avec son médium puisse informer sur son originalité photographique, nous avons examiné deux types de comportements, soit la manipulation de l'appareil photo (exploration de la variation du cadrage) et la posture du photographe (variation de l'angle de vue selon un axe vertical) lorsqu'il avait en main l'appareil. En cela nous prolongions l'effort initial de Bilodeau et Leroux (1997). Les variations posturales apparaissent contribuer à définir les aspects techniques et esthétiques, plutôt que l'originalité photographique, sur le groupe global, sans que cela soit maintenu comme constat par sexe. Le maniement de l'appareil (orientation sur un plan horizontal) établit un lien avec l'originalité sur le groupe global, ce lien reflétant davantage la contribution des femmes. Lien toutefois peu affermi qui ne résiste pas lorsqu'on contrôle pour les critères esthétique et technique.

Si l'on considère que l'originalité photographique (telle qu'évaluée dans cette recherche) renvoie avant tout au contenu de la représentation plutôt qu'aux aspects formels d'une photographie, il est conséquent d'observer chez des photographes comme les nôtres, soit des amateurs avec peu d'expérience photographique, que leur interaction avec le médium se soit peu répercutée au niveau de ce critère. Par contre, on peut supposer, sur un échantillon de photographes plus hétérogène en termes d'expertise

photographique, que la codification photographique gagnerait en variabilité et qu'elle pourrait alors influencer plus directement le jugement de l'originalité photographique.

Actualisation du potentiel créatif lors de la résolution du problème photographique

Getzels et Csikszentmihalyi (1976) n'avaient pas cru bon de mettre en lien une mesure de créativité personnelle et l'originalité du produit. Bilodeau et Leroux (1997) ont corrélé une mesure de potentiel créatif et l'originalité de la première photo prise. Ils observaient la stabilité du lien pour les hommes, alors que lorsque la technique était contrôlée, le lien s'évanouissait pour les femmes. En regard de la photo préférée, nous constatons également la stabilité du lien pour les hommes, alors qu'aucun lien (peu importe le contrôle effectué) ne se manifeste pour les femmes. Un fait remarquable est celui que parmi la totalité des variables mesurées et mises en lien avec l'originalité photographique, chez les hommes, le potentiel créatif semble être un meilleur prédicteur de l'originalité de leur solution photographique que l'une ou l'autre des variables comportementales, pourtant plus proximales du processus examiné. Toutefois, lorsqu'on ajoute aux indices composites des comportements face aux objets des stade I et II, l'indice de potentiel, celui-ci ne contribue pas à la prédiction de l'originalité de la photo préférée.

Somme toute, si le temps investi à l'une ou l'autre des phases du processus de découverte est un piètre indicateur de l'originalité de la photo préférée, les comportements exploratoires face aux objets, lors du stade I réussissent à la prédire.

Évaluation de la créativité photographique : Nécessité d'un double-standard selon le sexe du photographe?

Comparativement aux résultats de Bilodeau (1996) portant sur le stade I, nous avons assisté à moins de différences liées au sexe pendant le stade II. Certaines tendances ont toutefois émergé. Est-ce qu'en créativité photographique, ce phénomène est réel ou n'est-il qu'un épiphénomène provoqué par la conjonction de biais propres au cadre méthodologique de notre recherche? N'oublions pas que ce n'est pas nécessairement parce qu'un lien avec l'originalité photographique est déclaré significatif pour un sexe, et non pour l'autre, que la différence entre les coefficients de corrélation peut s'avérer, elle, significative. Plusieurs auteurs ont attiré l'attention sur l'importance de mettre en rapport l'amplitude de la variance intra-sexe face à la variance inter-sexe avant d'accepter que, sur une variable donnée, l'on puisse parler d'une réelle différence liée au sexe (Abra & Valentine-French, 1991). Aussi, avant de vouloir parler de profil différentiel selon le sexe au niveau de l'originalité photographique, des recherches mobilisant des moyens supérieurs à ceux dont nous disposons devront être effectuées afin, entre autres, de recruter un nombre suffisant de photographes des deux sexes pour confronter les résultats que nous avons obtenus.

Parmi les voies d'explication des différences liées au sexe que nous avons observées, deux axes de réflexion nous apparaissent plus pertinents, soit l'existence possible de biais inscrits dans la tâche photographique ainsi que l'éventualité d'un biais dans le jugement même de l'originalité photographique.

Biais potentiels de la tâche face au sexe du participant. Prendre une photographie fait appel à divers processus cognitifs. Au niveau perceptuel, il y a un passage obligé de

la vision binoculaire normale vers une vision monoculaire (appareil-photo mono-objectif). De plus, la représentation tri-dimensionnelle de la réalité sera ramenée dans l'épreuve photographique à un plan bi-dimensionnel. D'où l'hypothèse que l'efficacité d'une prise de photo puisse engager, entre autres, une certaine forme d'habileté à la représentation visuo-spatiale. Or, ce type d'habiletés cognitives figure parmi les quelques rares différenciant les sexes, à l'avantage des hommes (Maccoby & Jacklin, 1975). Conséquemment, l'utilisation d'une tâche photographique comme révélateur de la créativité individuelle pourrait être biaisée selon le sexe du photographe.

Sur un tout autre plan, notre tâche imposait aux participants de sélectionner des objets parmi un lot standard mis à leur disposition. On ne peut exclure que certains objets exerceraient un attrait différentiel selon le sexe. De fait, nous avons observé que les femmes par rapport aux hommes avaient préféré trois objets (parapluie, valise et gerbe de fleurs). Comparés au gabarit des autres objets disponibles, ceux-ci, une fois intégrés à un agencement d'objets, accaparaient une partie substantielle de l'aire (variable selon la composition) de la photo. Lors de la reprise éventuelle de ce genre d'études, il faudrait sélectionner plus rigoureusement les objets-stimuli en s'assurant au préalable de leur relative neutralité pour l'un et l'autre sexe.

Existence hypothétique d'un double-standard dans l'évaluation de l'originalité photographique. Bilodeau (1996) émettait l'hypothèse de l'application d'un double standard, selon le sexe du photographe, lors du jugement de l'originalité photographique. Mettant en rapport l'essai autophotographique avec la mesure de caractéristiques de personnalité mesurées par des questionnaires, Dollinger et Clancy (1993) ont identifié un profil psychologique qui différencierait les femmes dont l'essai démontre une «richesse» créative plus élevée que celui de leurs consoeurs. Lippa (1997) observe uniquement

auprès de ses participants masculins que la créativité de leur autoportrait photographique covarie négativement avec deux indices de masculinité. De plus, en examinant la consistance interne des critères d'évaluation des essais, mais calculés pour chacun des sexes, il constate généralement que, peu importe le critère examiné, celui calculé pour les femmes est plus faible que celui des hommes et sous un seuil acceptable. De là l'hypothèse que le jugement (peu importe le sexe de l'évaluateur) soit plus assuré face à des photos produites par des hommes, comparativement à celles des femmes. Abra et Valentine-French (1991) soutiennent l'existence de standards culturels biaisés dans l'évaluation de la créativité. Les études qu'ils recensent démontrent que lorsque le sexe du créateur est connu du juge, l'oeuvre des hommes est évaluée plus créative que celle des femmes, autant par un juge féminin qu'un juge masculin. Nos juges étaient naïfs face au sexe des photographes. Intrigué par la possibilité d'un tel biais, nous sommes entré en contact informel avec deux des trois juges (1 homme et 1 femme). Dans l'un et l'autre des cas, ils ont révélé que pour plusieurs photos, le sexe du photographe pouvait être deviné. Ceci était évident pour la photo préférée de deux hommes qui s'étaient intégrés à la photo. Par ailleurs, l'apparition de la gerbe de fleurs séchées sur une photo était un indice indirect que le photographe pouvait être de sexe féminin. Si on considère que 87,5% des femmes avaient intégré cet élément à leur photo, malgré le fait que deux de nos trois juges étaient des femmes, on ne peut donc pas exclure le fait que leur conception implicite du sexe du photographe ait influencé leur jugement.

Conclusion

Les résultats de cette recherche, combiné à ceux de l'analyse du stade I effectuée par Bilodeau et Leroux (1997), donnent un appui substantiel au modèle de découverte de problème de Getzels et Csikszentmihalyi (1976). Ils contribuent à étendre le pouvoir de

généralisation du principe mis de l'avant par Getzels et Csikszentmihalyi (1976), à savoir que si chacune des phases sont essentielles à l'aboutissement d'un produit original, c'est à l'étape de la préparation (identification et formulation du problème) du processus de découverte qu'il faut imputer la contribution la plus fondamentale en regard du devenir d'un produit face à l'évaluation de son caractère original. Comme ces chercheurs l'espéraient, nous avons réussi à faire la démonstration de l'adéquation de leur modèle, avec les adaptations nécessaires imposées par le type de processus créateur sous examen.

Par contre, il est clair que la spécificité du processus de création photographique (entre autres, son déploiement temporel marqué par la production aisée de variantes d'une oeuvre) par rapport à celui de réaliser un dessin demande à être davantage explorée en faisant varier les paramètres pouvant venir en moduler l'expression, soit : les conditions subjectives (directives données au participant) et objectives (lot d'objets) de la réalité à photographier; le matériel photographique utilisé (appareil-photo, sources d'éclairage, etc.); l'environnement psychologique (autoportrait photographique, nature morte, etc.) et physique de la tâche (en studio, à l'extérieur, etc.); les caractéristiques du photographe (sexe, expertise photographique, etc.); le produit photographique (avec ou sans légende, format, couleur, etc.); le processus d'évaluation sociale duquel découle l'attribution de la valeur d'originalité, de créativité du produit ou du photographe. Or, par delà un devis corrélationnel comme celui adopté dans cette étude, des recherches expérimentales sont éminemment souhaitées pour identifier les facteurs déterminants de la créativité photographique.

Références

- Abra, J., & Valentine-French, S. (1991). Gender differences in creative achievement : A survey of explanations. Genetic, Social, and General Psychology Monographs, 117(3), 233-284.
- Akeret, R. V. (1973). Photoanalysis : How to interpret the hidden psychological meaning of personal photos. New York : Simon & Schuster.
- Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity. New York : Springer-Verlag.
- Amelang, M., Herboth, G., & Oefner, I. (1991). A prototype strategy for the construction of a creativity scale. European Journal of Personality, 5, 261-285.
- Arieti, S. (1976). Creativity : The magic synthesis. New York : Basic Books.
- Barthes, R. (1961). Le message photographique. Communications, 1, 127-138.
- Barthes, R. (1980). La chambre blanche : Note sur la photographie. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Bazin, A. (1958). Ontologie de l'image photographique. In Ou'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage (pp. 11-19). Paris : Éditions du Cerf. (Texte publié à l'origine en 1945)
- Bilodeau, N. (1996). Potentiel créatif, comportements de découverte et originalité du produit chez le photographe amateur : I. La mise au point du problème photographique. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Bilodeau, N., & Leroux, Y. (1997). Potentiel créatif, comportements de découverte et originalité du produit chez le photographe amateur : I. La mise au point du problème photographique. Manuscrit soumis pour publication.
- Bilodeau, N., Leroux, Y., & Langevin, P. (1996). Comportements de découverte et originalité photographique. International Journal of Psychology, 31(3-4), 324-333.
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., & Chamboredon, J.-C. (1965). Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie (2e éd.). Paris : Éditions de Minuit.
- Côté, R. (1990). Relation entre la formulation de problème pendant la production artistique, la pensée divergente et la qualité de l'oeuvre produite. Mémoire de maîtrise inédit. Université de Montréal.
- Davis, G. A. (1977). How do You Think? (Form E). Test inédit. Madison, WI : University of Wisconsin.
- Dollinger, S. J. (1996). Autophotographic identities of young adults : With special reference to alcohol, athletics, achievement, religion, and work. Journal of Personality Assessment, 67(2), 384-398.

- Dollinger, S. J., & Clancy, S. M. (1993). Identity, self, and personality : II. Glimpses through the autophotographic eye. Journal of Personality and Social Psychology, 64, 1064-1071.
- Dollinger, S. J., & Dollinger, S. M. C. (1997). Individuality and identity exploration : An autophotographic study. Journal of Research in Personality, 31, 337-354.
- Dollinger, S. J., Preston, L. A., Obrien, S. P., & Dilalla, D. L. (1996). Individuality and relatedness of the self : An autophotographic study. Journal of Personality and Social Psychology, 71, 1268-1278.
- Dubois, P. (1990). L'acte photographique et autres essais. Paris : Nathan.
- Dudek, S. Z., & Côté, R. (1994). Problem finding revisited. In M. A. Runco (Éd.), Problem finding, problem solving and creativity (pp. 130-150). Norwood, NJ : Ablex Publishing.
- Getzels, J. W., & Csikszentmihalyi, M. (1976). The creative vision : A longitudinal study of problem finding in art. New York : Wiley.
- Gross, P. L., & Shapiro, S. I. (1996). Characteristics of the taoist sage in the Chuang-Tzu and the creative photographer. Journal of Transpersonal Psychology, 28, 175-192.
- Guastello, S. J., Shissler, J., Driscoll, J., & Hyde, T. (1996). Are some creative styles more productive than others? Document inédit.
- Guastello, S. J., & Shissler, J. E. (1994). A two-factor taxonomy of creative behavior. Journal of Creative Behavior, 28(3), 211-221.
- Guilford, J. P. (1970/1973). La créativité : Rétrospective et prospective. Dans A. Beaudot, La créativité : Recherches américaines (pp. 243-262). Paris : Dunod.
- Henry, W.P. & Solano C.H. (1983). Photographic style and personality : Developing a coding system for photographs. The Journal of Psychology, 115, 79-87.
- Holmberg, K., Rosen, D., & Holland, J. L. (1990). The Leisure Activities Finder. Odessa, FL : Psychological Assessment Resources.
- Keim, J. A. (1971). La photographie et l'homme : Sociologie et psychologie de la photographie. Paris : Casterman.
- Kientz, A. (1971). Pour analyser les média : L'analyse de contenu (2e éd.). [Paris] : Mame.
- Lemagny, J.-C. (1992). L'ombre et le temps : Essais sur la photographie comme art. Paris : Éditions Nathan.
- Lindekens, R. (1971). Éléments pour une sémiotique de la photographie. Bruxelles : AIMAV.

- Lippa, R. (1997). The display of masculinity, femininity, and gender diagnosticity in self-descriptive photo essays. Journal of Personality, 65(1), 137-169.
- Maccoby, E. E., & Jacklin, C. N. (1975). The psychology of sex differences. California : Stanford University Press.
- Milgram, S. (1977). The image freezing machine. In S. Milgram (Éd.), The individual in a social world : Essays and experiments (pp. 339-350). Reading, MA : Addison-Wesley.
- Moore, M. T. (1983). The relationship between problem-finding and the assessed originality, craftsmanship and aesthetic value of the written product in two groups of student writers. Thèse de doctorat inédite. University of Pittsburg.
- Moore, M. T. (1985). The relationship between the originality of essays and variables in the problem-discovery process : A study of creative and noncreative middle school students. Research in the Teaching of English, 19(1), 84-95.
- Mormiche, P. (1989). La photographie amateur : Enquête biens durables-Ameublement 1988. INSEE Résultats, série Consommation-Modes de vie, No 6 (Numéro entier).
- Nunnally, J. C. (1978). Psychometric theory (2e éd.). New York : McGraw-Hill.
- Overs, R. P., Taylor, S., & Adkins, C. (1977). Avocational counseling manual. Washington, DC : Hawkins & Associates.
- Runco, M. A. (Éd.) (1994). Problem finding, problem solving, and creativity. Norwood, NJ : Ablex Publishing.
- Stewart, D. (1979). Photo therapy : Theory and practice. Art Psychotherapy, 6, 41-46.
- Tinsley, H., & Eldredge, B. D. (1995). Psychological benefits of leisure participation : A taxonomy of leisure activities based on their need-gratifying properties. Journal of Counseling Psychology, 42(2), 123-132.
- Walker, J. (1982). The photograph as a catalyst in psychotherapy. Canadian Journal of Psychiatry, 27, 450-454.
- Wallas, G. (1926). The Art of Thought. New York : Harcourt, Brace.
- Weiser, J. (1993). PhotoTherapy techniques : Exploring the secrets of personal snapshots and family albums. San Francisco : Jossey-Bass.
- Wollheim, P. (1988). La photographie et le désir (pour Gail Fisher-Taylor). In Musée canadien de la photographie contemporaine, Treize essais sur la photographie (pp. 176-195). Toronto : Musée canadien de la photographie contemporaine.
- Ziller, R. C. (1990). Photographing the self : Methods for observing personal orientations. Newbury Park : Sage.

Note des Auteurs

Le premier auteur a réalisé cette étude, sous la direction du second, comme exigence partielle de la maîtrise en psychologie, à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Toute correspondance peut être adressée au deuxième auteur à l'adresse suivante : Dr. Yvan Leroux, Département de Psychologie, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières (Québec), Canada, G9A 5H7.

Notes de Référence

- 1 Le lecteur intéressé trouvera chez Bilodeau et Leroux (1997) une description plus étoffée du groupe des participants, du matériel et du déroulement de l'expérience.
- 2 L'auteur et monsieur Nicolas Bilodeau ont accompli cette tâche.

Tableau 1

Coefficients de Corrélation (r de Pearson) entre les Variables Principales pour le Groupe Global (N = 48) et par Sexe

Variables	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1. Potentiel		.37	.08	-.18	.09	-.02	.03	.20	.25	.26	.28
		-.19	.03	.56b	.18	.35	.28	.42a	.41a	.39	.56b
2. DOSP	.09		.31	.34	.08	-.26	-.10	.31	.25	.33	.19
			-.39	-.16	-.41a	-.58b	-.53a	-.17	.34	.25	.21
3. MAP	.04	-.13		.21	.07	-.10	-.02	.29	.32	.43a	.43a
				.40	.09	.42a	.26	-.05	.16	.04	.19
4. POS	.20	.09	.35a		.12	-.05	.03	.02	.25	.24	.09
					.16	.49a	.34	.08	.36	.39	.32
5. QOM	.13	-.14	.09	.15		.85c	.96c	.25	.35	.16	.53b
						.77c	.95c	.39	-.05	-.01	.20
6. QOS	.14	-.40b	.17	.17	.81c		.96c	.17	.25	.12	.32
							.93c	.20	-.05	-.02	.18
7. COVD	.14	-.28a	.14	.16	.95c	.95c		.22	.31	.14	.44a
								.32	-.05	-.01	.20
8. MOYRS	.32a	.04	.06	.09	.32a	.16	.09		.33	.49a	.55b
									.27	.28	.30
9. Critère E	.31a	.29a	.17	.33b	.20	.13	.30a	.31b		.88c	.74c
										.87c	.51b
10. Critère T	.32a	.30a	.26	.35a	.09	.04	.27	.38b	.87c		.68c
											.48a
11. Critère O	.37b	.20	.29a	.28	.36b	.20	.41b	.42b	.65c	.59c	

a $p < .05$. b $p < .01$. c $p < .001$.

Note. Les r du groupe global apparaissent sous la diagonale, au-dessus, par sexe (femmes: première ligne / hommes: deuxième ligne).

Tableau 2

Coefficients de Corrélation Partielle de Premier et de Second Ordre entre les Variables Principales et le Critère d'Originalité Contrôlé pour les Critères Esthétique et Technique

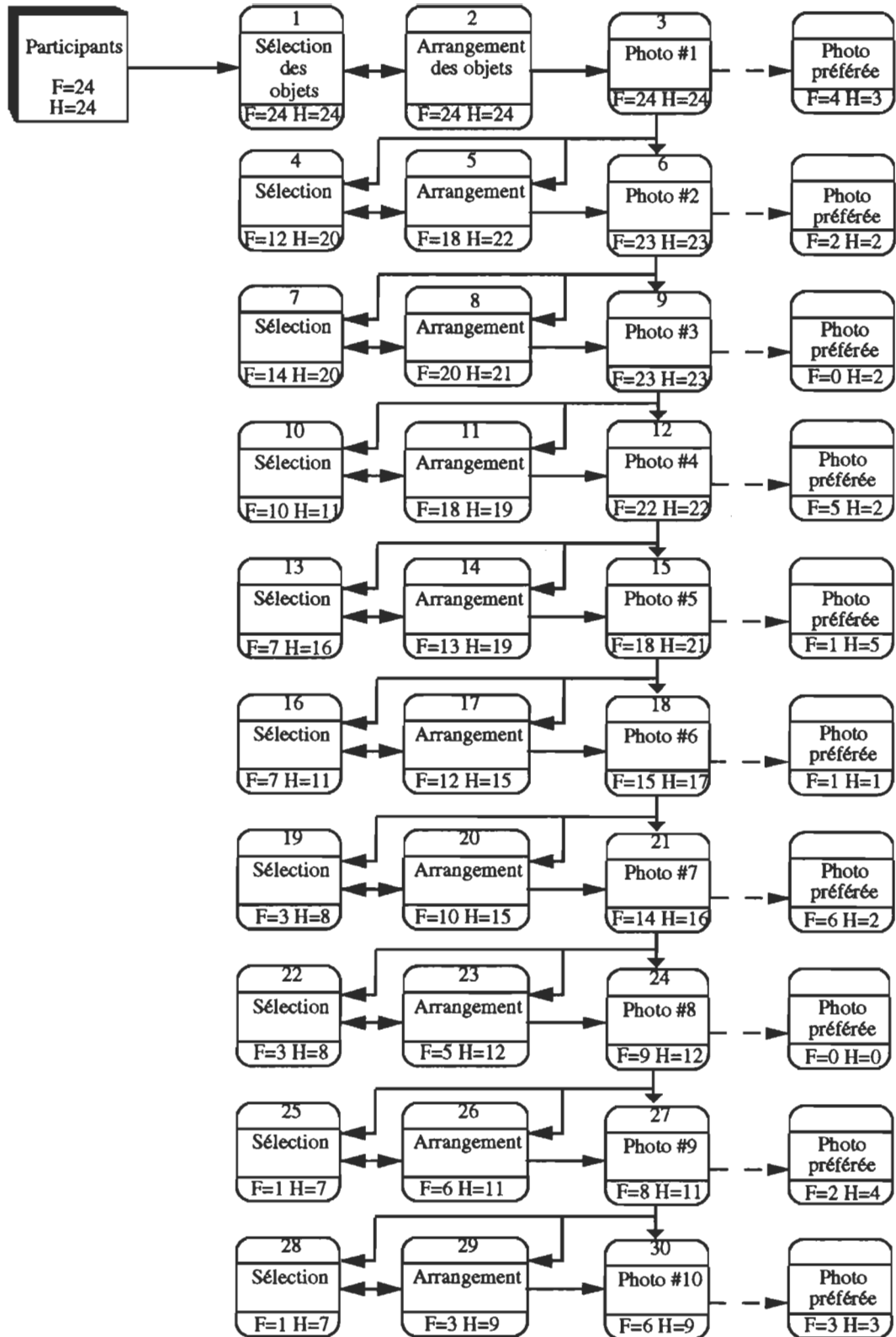
Variables	Variable contrôlée								
	Esthétisme (E)			Technique (T)			E et T		
	G	F	H	G	F	H	G	F	H
1. Potentiel créatif	.24	.15	.45 ^a	.24	.15	.46 ^a	.23	.14	.45 ^a
2. DOSP	.02	.01	.04	.04	-.04	.10	.01	-.01	.04
3. MAP	.24	.31	.19	.17	.21	.13	.23	.30	.18
4. POS	.09	-.15	.16	.09	-.11	.16	.08	-.15	.15
5. QOM	.30 ^a	.43 ^a	.26	.38 ^b	.58 ^b	.23	.32 ^a	.49 ^a	.25
6. QOS	.15	.20	.24	.22	.33	.21	.16	.23	.23
7. COVD	.24	.32	.26	.31 ^a	.47 ^a	.24	.25	.36	.26
8. SSP	.31 ^a	.48 ^a	.19	.26	.33	.20	.30 ^a	.50 ^a	.19

a $p < .05$.

b $p < .01$.

Sous-titre de la figure

Figure 1. Diagramme de la répartition de l'effectif, en tenant compte du sexe, selon les opérations possibles au fil des séquences photographiques.



Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à mon directeur de mémoire, M. Yvan Leroux. Ph.D., professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Son support constant, ses conseils judicieux et sa grande disponibilité ont non seulement rendu possible la réalisation de ce mémoire, mais ont été fort appréciés.

Je remercie également M. Nicolas Bilodeau pour sa collaboration lors de la première phase de ce projet (cueillette et codification des données). De plus, je suis reconnaissant envers les membres des jurys ayant collaboré à l'une ou l'autre des tâches d'évaluation des photos.