

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN PSYCHOLOGIE

PAR
CAROLINE LEMIRE

ÉVALUATION DE LA CRÉATIVITÉ PHOTOGRAPHIQUE D'AUTO-PORTRAITS
PRODUITS PAR DES ADOLESCENTS

MARS 2004

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.

Sommaire

Cette étude examine la validité d'un estimé de la créativité photographique d'autoportraits produits par 44 participants volontaires des deux sexes recrutés à partir d'élèves de niveau secondaire IV et V ayant répondu à des questionnaires. Les indices prélevés auprès du groupe des 224 répondants initiaux comprenaient une mesure de désirabilité sociale (BIDR-40, Paulhus, 1984), des indicateurs de profil photographique et des mesures de créativité personnelle. Ces dernières se composaient de deux auto-notations comme personne créative (APC) ou comme photographe créatif (APhC), un index de personnalité créative (IPC) dégagé à partir de la Liste d'adjectifs (Gough & Gendre, 1982), le score du potentiel créatif (SPC) de la forme E du Comment Pensez-Vous? (Davis, 1977) et de l'index sémantique de créativité (ISC) dérivé de l'Autoportrait (Goulet, 1998). De plus, les scores de pensée divergente figurée (fluidité, flexibilité, élaboration, originalité) fournis par la forme A des Tests de Pensée Créative de Torrance (Torrance, 1976) ont été recueillis auprès des participants. Un participant avait pour tâche de faire des autoportraits à partir d'un film de huit poses équipant un appareil photo. Suivant la méthode consensuelle d'Amabile (1983, 1996), six juges indépendants ont évalué chaque autoportrait sur les critères de créativité photographique, de qualité technique et de valeur esthétique. Des analyses préliminaires établissent la spécificité de notre groupe de participants en regard de leur statut de volontaires et confirment que la quasi-totalité des indices prélevés ne sont pas entachés du biais de la

désirabilité sociale. Par-delà la convergence observée entre les mesures de créativité personnelle, les résultats démontrent que toutes, sauf celle de l'IPC, entretiennent des liens avec les scores d'élaboration ou d'originalité de la pensée divergente. La créativité photographique estimée dans les autoportraits co-varie fortement avec les estimés d'esthétisme et de technique, mais n'entretient aucun lien avec les mesures de créativité personnelle et de pensée divergente. La discussion revient sur les facteurs ayant affecté la démonstration des validités discriminante et convergente de l'estimé de créativité photographique, dont l'homogénéité du groupe de participants ainsi que la portée du défi lancé à de jeunes individus et photographes inexpérimentés par la tâche de confectionner des autoportraits photographiques créatifs.

Remerciements

Je souhaite souligner la précieuse collaboration de monsieur Yvan Leroux, Ph.D., mon directeur de recherche. Je n'aurais pu mener à terme cette démarche sans son appui et sa très grande disponibilité. Je désire, aussi, lui exprimer toute ma gratitude pour m'avoir permis de développer mon esprit critique et ma rigueur scientifique; des aptitudes qui sauront m'être utiles dans mon cheminement professionnel.

Table des matières

	page
Introduction.....	1
Contexte théorique.....	7
La photographie comme phénomène artistique	9
La photographie comme témoignage autobiographique.....	11
L'approche biophotographique.....	12
L'approche biophotographique des orientations personnelles..	15
L'approche biophotographique de l'individualité	18
L'approche biophotographique de la créativité	25
L'essai autophotographique créatif	30
Les conditions de la production d'un essai autophotographique créatif	31
Le processus créatif du photographe dans la tâche de l'autoportrait photographique créatif	32
Le sujet photographique de la tâche de l'autoportrait photographique créatif.....	37
L'actualisation du potentiel créatif dans la production d'un essai photographique	42
L'explicitation du défi d'une création photographique dans la production d'un essai photographique	43
Les conditions de l'évaluation d'un autoportrait photographique créatif	47
L'obtention d'un jugement fiable de la créativité photographique	49
L'obtention d'un jugement valide de la créativité photographique	51
But et objectifs de l'étude	56

Méthode.....	58
Le recrutement des participants	59
Les questionnaires administrés.....	60
Le formulaire de renseignements généraux.....	60
L'échelle de désirabilité sociale BIDR-40.....	61
L'Autoportrait	62
La Liste d'adjectifs	63
Le Comment Pensez-Vous?.....	63
La relance de l'invitation à participer	65
La production des essais autophotographiques créatifs.....	65
Les Tests de Pensée Créative de Torrance	66
L'évaluation des essais autophotographiques créatifs	70
La définition opératoire des variables de la recherche	71
Les variables descriptives	71
Les variables principales	72
Les indicateurs du profil photographique	72
Les mesures de créativité personnelle.....	73
Les scores de pensée divergente figurée	77
L'estimé de la créativité photographique d'un essai	80
Les variables dites de contrôle.....	81
La désirabilité sociale.....	81
La valeur esthétique	82
La qualité technique.....	82
Résultats.....	83
La description des variables mesurées auprès des répondants et du sous-groupe des participants.....	85
Les comparaisons entre les sous-groupes de participants et de non participants	93

En regard des variables descriptives	94
En regard du profil photographique.....	94
En regard des mesures de créativité personnelle	96
En regard de la mesure de désirabilité sociale.....	99
 La validation interne des mesures du profil photographique, de créativité personnelle et de pensée divergente	 102
La vérification du biais de la désirabilité sociale.....	102
La cohésion des indicateurs du profil photographique	104
La cohésion des mesures de créativité personnelle.....	104
La cohésion des scores de pensée divergente	105
 La validation externe des mesures du profil photographique, de créativité personnelle et de pensée divergente	 105
La relation entre les indicateurs du profil photographique et les mesures de créativité personnelle	105
La relation entre les scores de pensée divergente et les indicateurs du profil photographique.....	106
La relation entre les scores de pensée divergente et les mesures de créativité personnelle	106
 La validation des estimés photographiques des essais.....	 107
La cohésion des estimés photographiques des essais	107
Les liens tissés par les estimés photographiques avec les indices du profil photographique	107
Les liens tissés par les estimés photographiques avec les mesures de créativité personnelle.....	108
Les liens tissés par les estimés photographiques avec les scores de pensée divergente	108
Le contrôle de la co-variation des estimés de la valeur technique et de la qualité esthétique sur celui de la créativité photographique	109
 Discussion	 111
La spécificité du groupe de participants volontaires	113
Le recrutement de participants plus créatifs et plus expérimentés en photographie	113
Le volontariat au féminin	115

L'homogénéité du groupe de participants et la variabilité des mesures.....	116
Les exigences et conditions inhérentes de la tâche photographique ..	116
Le processus photographique créatif	117
La vision photographique personnelle.....	118
La confection matérielle d'autoportraits photographiques	120
L'obligation de se représenter physiquement sur les photos prises	123
Les conditions affectant l'évaluation des autoportraits	130
L'expertise photographique des juges.....	130
Le nombre de cotations exigées d'un juge.....	131
La séquence de cotation des critères photographiques.....	133
Les mesures critères de créativité personnelle et de pensée divergente.....	134
Les estimés photographiques des essais.....	138
Conclusion	140
Le survol des résultats de la recherche.....	141
Les limites de cette recherche et la portée des résultats.....	143
En regard du recrutement de volontaires	143
En regard de la tâche de production photographique	144
En regard de la tâche d'évaluation photographique	145
En regard des mesures critères de créativité personnelle et de pensée divergente.....	146
Suggestions et recommandations	147
Références	151
Appendices	164
Appendice A – Protocole psychométrique.....	165
Appendice B – Attestation de consentement comme participant(e) volontaire.....	178

Appendice C – Aide-mémoire de la tâche photographique	180
Appendice D – Matériel d'évaluation des autoportraits photographiques par les juges	182
Appendice E – Grille de cotation pour le critère d'élaboration des sous-tests figurés des TPCT	186

Liste des tableaux

Tableau		page
1	Statistiques descriptives des variables de profil photographique, de créativité personnelle et de désirabilité sociale du groupe de répondants ($N = 224$).....	86
2	Intercorrélations des variables sur le groupe des répondants ($N = 224$).....	88
3	Analyse en composantes principales des indicateurs du profil photographique, de créativité personnelle, de désirabilité sociale et du sexe des répondants ($N = 224$).....	90
4	Statistiques descriptives des variables mesurées auprès du groupe de participants ($n = 44$).....	91
5	Analyse de variance bidimensionnelle des indicateurs du profil photographique des répondants selon le statut de participation et le sexe ($N = 224$).....	95
6	Moyennes des variables mesurées par sous-groupe de répondants et par sexe ($N = 224$)	97
7	Analyse de variance bidimensionnelle des mesures de créativité personnelle des répondants selon le statut de participation et le sexe ($N = 224$)	98
8	Analyse de variance bidimensionnelle de la désirabilité sociale des répondants selon le statut de participation et le sexe ($N = 224$)	100
9	Intercorrélations des variables sur le groupe des participants ($n = 44$)	103

Introduction

Exprimée il y a près d'un quart de siècle, l'affirmation de Ruby (1980) demeure des plus valables aujourd'hui : « La photographie est le seul domaine visuel où plusieurs personnes sont les producteurs, utilisateurs, acheteurs et sujets. » (p. 24, traduction libre). Industrie multimilliardaire, la photographie représente un phénomène solidement implanté dans plusieurs sociétés du monde civilisé (Candar & Sorbier, 2000) et une activité intégrée à l'existence de la plupart des nord-américains. Au fil de leur existence, rares sont nos contemporains qui n'auront jamais pratiqué la photographie, alors qu'il est concevable que la plupart parmi la plus récente génération connaîtront plus précocement que leurs aînés l'expérience d'apprendre à faire des photos.

À titre de moyen d'observation et d'enregistrement de la réalité ou comme champ d'expression de l'imaginaire, la photographie a suscité la curiosité au sein de la plupart des disciplines des sciences humaines et sociales, allant de la philosophie (Vanlier, 1983; Woodfield, 1999) jusqu'à la sociologie (Bourdieu, Boltanski, Castel, & Chambodereau, 1965), en passant par l'histoire (About & Chéroux, 2001; Candar & Sorbier, 2000). Pareillement interpellée par la photographie, la psychologie l'a approchée comme objet utilitaire ou comme sujet d'analyse. La psychologie s'est abondamment servie de photos comme

moyen de présentation de stimuli visuels utilisés dans divers cadres expérimentaux que cela soit, par exemple, pour l'étude des expressions faciales représentées (Barth & Archibald, 2003). Pareillement, la psychologie s'est penchée sur les propriétés singulières de la photographie comme sujet d'analyse. Elle l'a approchée du point de vue du spectateur de l'image photographique, comme de son producteur.

Une certaine psychologie du spectateur photographique est en voie d'émergence, entre autres, par l'étude des processus cognitifs impliqués lors du décryptage d'une image photographique (Beilin, 1999). Parallèlement à cet axe d'exploration, plusieurs esprits ont endossé un précepte mettant en saillie la capacité déconcertante d'une photographie à refléter le point de vue distinctif de la personne qui l'a produite (About & Chéroux, 2001; Keim, 1971; Milgram, 1977; Walker, 1982; Weiser, 1993; Ziller, 1990). Traitée comme un document biographique, une photographie aurait le pouvoir de révéler le photographe (Lester, 2000) dans son intimité de regardeur (Garrigues, 2000). Des études psychanalytiques de l'œuvre photographique d'artistes réputés ont vu le jour (Frauman & Neu-Frauman, 1999). Par contre, des auteurs adoptant un point de vue phénoménologique présente la photographie comme un révélateur du soi du photographe (Rudolph, 2002, 2003), de ses orientations personnelles (Ziller, 1990) ou de son individualité (Dollinger & Clancy Dollinger, 2003). Des formes de « photothérapies » (Walker, 1982; Weiser, 1988, 1993, 2001) ont surgi parmi

lesquelles certaines favorisent la création de nouvelles images photographiques avec l'intention thérapeutique de promouvoir la conscience de soi et la guérison (Martin, 2001). Au plan de la recherche empirique, des chercheurs continuent à sonder la nature et l'articulation de l'investissement psychologique individuel dans l'acte photographique créateur comme de sa production résultante.

Si la majorité des gens exerce la photographie en néophyte ou dilettante, d'autres l'adopteront comme violon d'Ingres ou profession. Comme il en est des autres média visuels (dessin, peinture, etc.) explorés avec plus ou moins d'assiduité et de bonheur par tout un chacun, le fruit d'un essai photographique peut se révéler des plus banals ou susciter l'étonnement par son originalité. Or, l'évaluation de la singularité démontrée par le photographe dans sa production photographique pose un défi scientifique de taille. Cet aspect a été effleuré dans quelques rares recherches tendant à mettre en lien des caractéristiques de la personnalité du photographe avec le degré d'originalité ou de créativité reflété par ses photos (Bilodeau, 1996; Goulet, 1998; Henry & Solano, 1983; Langevin, 1998; Lippa, 1997). Il est également entrevu dans la difficulté d'arrimage de la notion d'individualité d'un essai photographique fournissant une description du soi du photographe avec celle de sa créativité personnelle (Dollinger, 2003a; Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger & Dollinger, 1997; Dollinger, Preston, O'Brien, & DiLalla, 1996, Dollinger, Robinson, & Ross 1999). Le sens prêté à la créativité d'une photographie comme du photographe varient selon les méthodes

d'observation et les procédures d'évaluation mises de l'avant pour les mesurer. Ce qui pose une difficulté quant à l'interprétation de la portée des résultats obtenus par ces recherches et en regard de la possibilité de consolider les connaissances acquises par rapport à la créativité photographique.

Dans quelle mesure est-il possible de traduire dans un indice aux propriétés métrologiques satisfaisantes cette caractéristique subtile de créativité qui illumine une photographie et dont la source de rayonnement semble être la singularité du photographe? Comment mettre en lumière la créativité photographique individuelle alors que son évaluation est nécessairement modulée par le prisme du regard de spectateurs privilégiés dont le jugement (Amabile, 1983, 1996) peut en faire une fine décomposition spectrale ou finalement l'occulter en la rejetant dans l'ombre?

Le problème auquel cette recherche psychométrique s'adresse est celui de l'inexistence d'une procédure d'évaluation fermement établie permettant d'obtenir une mesure crédible de la créativité photographique individuelle. En vue de favoriser l'exploration empirique du phénomène que le construit de créativité photographique cherche à cerner, nous espérons élaborer une mise en situation permettant d'en obtenir une évaluation fiable et valide. La volonté sous-jacente à l'entreprise de la présente étude est celle de contribuer à l'explicitation des multiples aspects impliqués dans la mise au point d'une telle mesure.

Au niveau de son organisation interne, la matière de ce mémoire se déploiera sur quatre chapitres. Par-delà cette introduction, le chapitre du contexte théorique résumera les efforts conceptuels et empiriques consacrés à ce jour à la poursuite de l'identification des caractéristiques individuelles au travers des photographies d'un producteur, tout en défendant la possibilité que la créativité photographique puisse se révéler dans la production d'autoportraits photographiques et s'y voir évaluée. Le deuxième chapitre exposera la méthode suivie pour réaliser une étude de la validité discriminante et de la validité convergente d'un estimé de la créativité photographique. Le troisième chapitre décrira les résultats découlant des analyses statistiques réalisées, alors que le quatrième les discutera. La conclusion résumera les résultats issus de cette étude, effectuera un retour sur la démarche de recherche réalisée ainsi que ses résultats, tout en proposant de nouvelles avenues d'investigation.

Contexte théorique

Le domaine de la photographie en est un orienté vers la praxis. Ce microcosme culturel est avant tout occupé par des *praticiens* de la photographie, c'est-à-dire des photographes qui oeuvrent concrètement à la production de photos. La plupart des ouvrages d'initiation à la photographie ou de son approfondissement artistique se révèlent des condensés exposant les règles de base de la photographie transposées dans le contrôle des paramètres de l'appareil photo comme l'ouverture du diaphragme, le temps d'exposition, la mise au point, etc.

Dans ce contexte très pragmatique, les discussions sur la créativité photographique s'orientent vers la maîtrise des éléments techniques et esthétiques engagés dans la fabrication d'une image photographique, au nom surtout de l'organisation interne d'une image, en se référant à des règles de composition telles que la mise en perspective, l'utilisation des couleurs, l'arrangement rythmé des formes, la sélection des lentilles et le dosage de l'exposition (Black, 2001). Trop souvent, il semble que ladite créativité photographique est réduite à l'assimilation par le photographe des propriétés techniques d'un matériel photographique sophistiqué qui cherche à appliquer des principes de composition lors de la production de ses photos.

LA PHOTOGRAPHIE COMME PHÉNOMÈNE ARTISTIQUE

Psychologue clinicienne de formation et photographe par inclination personnelle, Rudolph (2002) s'insurge contre l'orientation adoptée par la plupart des magazines populaires de photographie et des groupes de discussion du « cybermonde » (*cyberworld*)¹ qui se concentrent si fortement sur l'équipement photographique ou sur la question du « comment » focaliser en photographie. Pour elle, l'une et l'autre de ces orientations sont erronées : « La photographie est une manière parmi d'autres qu'un individu peut choisir pour ponctuer sa vie de créativité. Son propos porte sur le fait d'exister. » (Rudolph, 2002, p. 3; traduction libre). Elle préconise que ces magazines devraient plutôt parler des *personnes* derrière les photos, de leur éthique personnelle et des principes les guidant et les animant à faire ce qu'elles font dans le monde.

La photographie artistique ou créatrice n'est pas une question d'équipement, ce dernier ne représenterait en fait que des solutions ou options pour permettre au photographe de représenter sa vision. La photographie artistique est surtout l'affaire de la personne derrière l'objectif d'un appareil photo (Rudolph, 2002). L'auteure développe en ces termes ce qui constituerait, selon elle, le propos même d'une certaine psychologie de la photographie :

¹ Une recherche réalisée le 4 novembre 2003 sur Google™ avec comme descripteur « photographic creativity » a permis de repérer environ 113,000 pages WEB utilisant cette expression.

La photographie est l'une de ces choses que toute personne peut faire avec un minimum d'équipement, même une caméra de type trou d'épingle fera l'affaire si besoin est. Mais le *faire artistique* de la photographie est une toute autre chose et n'est pas à la portée de tous. Pourquoi? Parce que la photographie comme art est une manière d'être dans le monde, elle parle d'une approche personnelle face à la vie. Elle reflète le soi. De fait, elle exprime notre propre histoire d'une manière par laquelle peu d'autres formes d'art peuvent espérer faire. Les bons photographes sont *inséparables* de leur travail. Ils sont ce qu'ils photographient. Leurs essais photographiques sont des essais à propos d'eux-mêmes. Ceci est la psychologie de la photographie : le qui-quoi-quand et où de la personne qui presse le bouton du déclencheur [d'un appareil photo]. (Rudolph, 2002, p. 3; traduction libre)

Ainsi présentée par Rudolph (2002), la psychologie de la photographie comme forme d'expression artistique serait avant tout concernée par la compréhension du contexte dans lequel un *individu* investit ses photographies de sa vision personnelle, plutôt que par l'analyse du savoir faire d'un technicien qui manipule un dispositif photographique à des fins esthétisantes. Par ailleurs, ce qui serait la pierre de touche permettant de reconnaître l'art d'un bon photographe serait la capacité de ses photos à agir comme autant de miroirs révélant ce qu'il est, son soi, puisqu'il ne pourrait échapper à s'exprimer dans chacune. Or, l'adoption de cette prémisse pourrait légitimer l'investigation de l'individualité agissante à l'intérieur des photos produites, non seulement par des photographes professionnels, mais également par des néophytes en photographie. Car, comme le souligne Ziller (1990) : « à travers la photographie nous devenons instantanément des artistes. » (p. 37, traduction libre).

LA PHOTOGRAPHIE COMME TÉMOIGNAGE AUTOBIOGRAPHIQUE

Dans son ouvrage « The Zen of photography », Lester (2000), donne la maxime suivante à méditer : « Un photographe n'opère pas une caméra dans le but de prendre des photos. Le travail photographique est toujours personnel. Une photographie révèle le photographe. » (p. 47, traduction libre). Lemagny (1992) attribue une valeur autobiographique à la photographie, au nom de la symbiose unissant le photographe à ses photos. Dans son essai de sociologie visuelle, Garrigues (2000) développe sur ce thème en affirmant que la photographie comporte une « dimension autobiographique obligée » :

La photographie est ce moyen d'expression très étonnant qui enregistre en parallèle et en même temps autant de connaissances sur ce qu'a vu le praticien que sur le praticien lui-même. La plupart des photographies ont, elles aussi, cette dimension autobiographique en miroir car elles montrent à la fois ce que l'œil a vu et voulu fixer, et en même temps quel est cet œil qui a vu cela. [...] Comme production du corps par l'intermédiaire d'une technique, les photographies dévoilent autant ce que le regardeur a vu qu'elles le dévoilent dans son intimité de regardeur, par l'intermédiaire de son regard dévoilé dans ses productions photographiques. (pp. 25-26)

À partir de la proposition précédente de Garrigues (2000), il appert qu'au moins deux niveaux de l'intimité du « regardeur » s'enregistrent dans ses photographies. Au plan phénoménologique, l'on peut admettre qu'une photo reflète le point de vue privilégié par un individu d'une réalité visuelle perceptible : « Face à un sujet similaire, des photographes distincts ont des points de vue dissemblables » (About & Chéroux, 2001, p. 8). Une photographie est une

fenêtre découpée à un moment donné d'un espace visuel que le photographe a choisi de figer; cette photo informe donc sur cette réalité externe. D'autre part, et parce qu'une photo marque une certaine intentionnalité, qu'elle est le fruit d'un choix individuel délibéré, elle peut donc informer sur la nature intime du photographe. Mais, comme Ziller (1990) le présente, une image photographique peut être décrite à l'infini. Une photographie peut être approchée comme un document personnel donnant lieu à des interprétations symbolique, structurale, thématique ou autre du contenu visuel représenté. De par sa polysémie, elle ouvre sur diverses formes d'analyse et d'explication et, conséquemment, débouche sur divers niveaux de sens. Ce qui a donné lieu à l'élaboration de rhétoriques disparates, selon l'approche favorisée : psychanalytique (Colson, 1979; Hayes, 2002), sémiologique (Barthes, 1980; Martin, 1982), narrative (Harrison, 2002; Poddiakov, 2002), phénoménologique (Ziller, 1990, 2000), etc.

L'approche biophotographique

Pour certains auteurs, la dimension autobiographique est imputée ipso facto à tout produit photographique parce que le photographe doit y avoir inscrit plus ou moins sciemment une trace psychologique de lui-même. Ainsi, les photos prises par un photographe constitueraient autant d'empreintes idiosyncrasiques de sa personnalité (Keim, 1971; Milgram, 1977; Walker, 1982; Weiser, 1993). En endossant la prémisse d'une forme d'ego projeté dans une

photo, cela semble autoriser à une analyse de la dynamique de la personnalité inconsciente du photographe qui demande à être explicitée par une psychanalyse des thèmes symboliques récurrents dans ses photos (Frauman & Neu-Frauman, 1999; Knafo, 2001). Agissant un peu à la manière d'un critique d'art, celui qui se risque à ce genre d'analyse idiographique s'expose à une remise en question de la validité empirique du fruit de ses observations et analyses. Ce qu'il affirme avoir découvert par son analyse rétrospective des photos produites par un individu était-il, de fait, à l'œuvre au moment de la prise de la photo? Est-ce que l'intentionnalité débusquée du photographe était agissante ou n'est qu'un artéfact résultant de l'interprétation personnelle de l'analyste? Au plan scientifique, la reconnaissance de la crédibilité de ses découvertes pose un épineux problème.

Par contre, pour d'autres auteurs, la dimension autobiographique n'est incontournable que lorsque le contenu thématique d'un essai photographique représente de fait des autoportraits, c'est-à-dire des représentations (concrètes ou métaphoriques) d'un *soi* consciemment produites à l'aide de procédés photographiques par la personne qui se met en scène et se photographie (Beloff, 1988, 1997). Dès lors, il ne peut y avoir de procès d'intention de l'auteur d'une photographie. Au plan phénoménologique, la photographie produite est une représentation validée par son auteur d'une facette de son concept de soi qu'il désire projeter en elle.

La description psychologique d'un document photographique personnel pose un défi de taille à quelque observateur externe que ce soit. La tâche apparaît d'autant plus hasardeuse si elle porte sur une image isolée faite par un auteur inconnu. Cet exercice peut devenir davantage valable s'il porte sur une image produite dans un contexte connu qui est examinée parmi le flot de la production d'un même individu, lui-même reconnu au plan individuel. Notamment, des chercheurs en psychologie ont codifié des éléments structuraux ou thématiques, ou encore obtenus des estimés de construits psychologiques dégagés à partir d'essais photographiques, tout en observant ou évaluant en parallèle des variables individuelles de la personnalité de leurs producteurs (Dollinger, 2003b; Dollinger & Clancy, 1993; Henry & Solano, 1983; Kulich & Goldberg, 1978). C'est la production d'un essai *biophotographique* qui s'avère être la tâche ayant suscité le plus d'études empiriques en psychologie de la photographie (p. ex., Dollinger & Clancy, 1993; Ziller, 1990). Cet essai regroupe des photos produites dans un contexte autophotographique, ainsi qu'un texte biographique les décrivant tel que rédigé par l'essayiste photographe. Dans cette perspective psychologique, la créativité dudit essai a expressément fait l'objet d'une investigation, par quelques chercheurs (Goulet, 1998; Lippa, 1997).

L'approche biophotographique des orientations personnelles

Endossant une approche phénoménologique, Ziller (1990) et ses associés (Combs & Ziller, 1977; Ziller, 1990; Ziller & Smith, 1977) confiaient aux participants de leurs recherches un appareil photo chargé habituellement d'un film de 12 poses en leur demandant de répondre à la question « Qui êtes-vous? ». Pour ce faire, chacun devait prendre des photos de ce qu'il jugeait le représenter. En plus de remettre le matériel photographique prêté en vue du développement du film et du tirage des épreuves, les photographes devaient fournir un document écrit par lequel ils explicitaient ce que chacune de leurs photos était sensée représenter. Au plan matériel, l'essai « biophotographique » d'un participant était donc composé d'un contenu iconographique, les photos, ainsi que d'un contenu littéral, c'est-à-dire le texte dévoilant les aspects de soi qu'il avait tenté d'illustrer dans ses photos. Ce texte avait essentiellement pour fonction d'aider un observateur externe à mieux repérer, lors d'une analyse de contenu ultérieure des photos produites, les éléments thématiques pouvant refléter les « orientations personnelles » du photographe.

L'extraction des orientations personnelles manifestées par un photographe dans son essai impliquerait des construits liés à l'environnement, aux relations sociales, de même qu'au soi du photographe. Par exemple, le pourcentage du nombre total de photos d'un essai qui comportent des personnes

dont au moins une affiche un sourire constituerait un indice de la tonalité hédonique d'un construit environnemental (Ziller, 1990). Après dépouillement des indices des orientations personnelles examinées au sein d'un groupe de participants, ces indices seront confrontés à ceux prélevés chez un groupe de comparaison ou mis en relation avec des caractéristiques personnelles (p. ex., la timidité) mesurées auprès des photographes participants. Compte tenu de la multiplicité des codifications possibles de la description d'une photographie, Ziller (1990) insiste sur l'aspect exploratoire des travaux réalisés par son approche.

Un survol des études patronnées par Ziller (1990) ne permet pas de retracer l'exploration d'une quelconque orientation « créative » au sein des essais analysés. Par contre, Ziller (1990) mentionne la possibilité d'identifier une orientation personnelle « esthétique » associée à un construit environnemental, dont l'indice serait le pourcentage des photos d'un essai focalisant, entre autres éléments, sur le ciel, l'eau, les fleurs ou les travaux d'art (Ziller, 1990, p. 38). L'attention sur cette orientation hypothétique a été attirée suite à une étude comparant les fréquences respectives du contenu thématique des photos d'un groupe de 22 femmes à celles d'un groupe de 20 hommes. L'un de ses résultats démontre qu'un plus fort pourcentage de plantes étaient représentées par les femmes (27 %) par rapport au pourcentage des hommes (5 %) (voir Ziller, 1990, p. 44). La validation même de cette orientation esthétique repose sur une relation ($r(40) = 0,34, p < 0,05$) trouvée auprès de 42 étudiants universitaires volontaires

entre l'échelle des valeurs esthétiques du « Vernon-Allport-Lindsey Study of Values » et le pourcentage de leurs photos qui renfermaient au moins l'un des signes de ladite orientation, soit des plantes en pots, arbres, arbustes et fleurs ainsi que des scènes artistiques et objets d'art.

Ainsi donc, les travaux pionniers de Ziller (1990) ont permis de définir une méthode permettant l'exploration psychologique des éléments du contenu thématique d'essais composés de photos du concept de soi en lien avec des différences individuelles. Toutefois, ces travaux n'ont pas eu directement de résonance sur l'approfondissement d'une quelconque dimension créative. Cela, sans doute, parce que le caractère créatif d'une photographie n'est pas en soi assimilable à l'un ou l'autre de ses éléments thématiques intrinsèques, qui pourrait être difficilement isolé et repéré lors de l'analyse du contenu d'un essai photographique dont l'orientation thématique est, elle-même, illimitée. Incidemment, Dollinger et Clancy (1993) rapportent avoir tenté de mesurer la « richesse créative » d'un essai en utilisant plusieurs des catégories du schème de codification de Ziller (1990), dont l'orientation esthétique, pour conclure qu'il s'avérait malaisé d'obtenir des jugements fiables de ces catégories.

L'approche biophotographique de l'individualité

Dollinger et ses associés s'inspireront de la méthode de Ziller (1990) comme moyen d'évaluer la personnalité, tout en l'adaptant (Dollinger, 2002b, 2003a, 2003b; Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger & Clancy Dollinger, 2003; Dollinger, Cook, Robinson, 1999; Dollinger & Dollinger, 1997; Dollinger et al. 1996; 1999; Dollinger, Ross, & Preston, 2002; Monteiro & Dollinger, 1998). Leurs recherches examinent systématiquement la relation entre des variables individuelles mesurées à l'aide de questionnaires ou de tests psychologiques et des indices psychologiques qui, eux, résultent d'une cotation des essais photographiques par un panel de juges indépendants. Le construit central que la plupart de ces études tentent de cerner est celui de l'« individualité » d'un essai photographique, c'est-à-dire l'évaluation du caractère unique des essais colligés. Si on fait exception d'une étude portant sur des enfants brésiliens âgés de 10 à 15 ans ayant utilisé un appareil photo jetable (Monteiro & Dollinger, 1998), le participant recruté est habituellement un étudiant universitaire inscrit à un cours d'introduction à la psychologie ou de personnalité assumé par Dollinger (2002a). Cet étudiant s'est porté « volontaire » à répondre à des questionnaires et à confectionner un essai photographique, dans le but d'obtenir des crédits additionnels dans le cadre dudit cours. À titre d'auteur d'un essai, les instructions qui lui sont données l'invitent à répondre à la question « Qui êtes-vous? (*Who are you?*) » en prenant des photos ou en faisant prendre des photos par

quelqu'un d'autre (Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger, Cook, & Robinson, 1999; Dollinger, Robinson, & Ross, 1999) ou encore en sélectionnant ou en prenant des photos (p. ex., Dollinger, 2002b).

Exception faite de quelques rares études comme celle de Dollinger (2002b), un panel de juges assume habituellement l'évaluation des essais photographiques en étant sensés appliquer la méthode consensuelle d'Amabile (1983). Or, le respect de l'esprit de cette méthode prescrit que le juge d'un produit ne peut être assujéti à une définition formelle pré-établie du critère qui fonde son jugement (p. ex., l'individualité) (Amabile, 1983, 1996). Il incombe à chaque juge d'injecter sa propre définition à un critère donné, sans aucun guide extérieur. Le juge devrait exprimer son appréciation à l'aide d'une échelle de cotation de type Likert. La mesure finale de l'évaluation d'une dimension psychologique au sein d'un produit résulterait, après satisfaction d'un niveau de concordance inter-coteurs suffisant, de la mise en commun des évaluations indépendantes réalisées. Généralement, la moyenne des cotes attribuées par les juges d'un essai servira d'estimation finale du critère évalué.

On note que, dès la recherche séminale de Dollinger et Clancy (1993), les juges se verront imposés un barème de cotation en cinq niveaux qui oriente, en quelque sorte, la valence « créative » de la cote d'individualité devant être attribuée à un essai. Examinons ce barème, tel que présenté par Dollinger et al.

(2002). Ainsi, l'essai de niveau « 1 » serait un essai concret, non imagitatif, renfermant des lieux communs, répétitif dans son contenu (unidimensionnel), tout en présentant globalement une conception de soi superficielle. L'essai de niveau « 2 » serait statistiquement typé en focalisant sur le soi extérieur, sur l'accomplissement de multiples rôles assumés par son auteur dans sa vie (membre de famille, étudiant, employé et ami). L'essai de niveau « 3 » ou « 4 » ferait davantage état d'une réflexion sur le soi, exploiterait la métaphore tout en construisant un soi à partir de traits internes qu'il posséderait. L'essai de niveau « 4 » ou « 5 » exhiberait les qualités précédentes en plus d'un sens plus créatif du soi, et plus auto-défini. Toutefois, l'essai de niveau « 5 » serait « abstrait, créatif, multidimensionnel, auto-réflexif et esthétiquement sensible (c.-à-d. décrivant des produits créatifs du soi) » (Dollinger et al., 2002, p. 217, traduction libre). Ces derniers essais seraient très riches en signification et nullement interchangeables avec un autre essai.

Comme l'exposé précédent le laisse entrevoir, certes la créativité est directement évoquée, parmi plusieurs autres construits, pour aider à préciser certaines des cotes d'individualité, surtout les extrêmes. Ce faisant, il est possible qu'il y ait introduction d'une discontinuité dans l'échelle de cotation. Or, le résultat de l'évaluation d'un juge se combine à celui des autres juges pour composer un score moyen utilisé et interprété comme une échelle de mesure de type continu. Ce problème est indirectement reconnu par Dollinger et al. (1999)

qui se portent à la défense de l'essai photobiographique comme « produit créatif » :

Encore, nous devrions insister sur le fait que, malgré que les cotations de l'individualité sont seulement définies de manière partielle en termes de créativité, elles sont fondées sur un produit créatif et elles englobent des corrélats comme l'esthétisme et l'ouverture culturelle, l'écriture poétique ainsi que l'association de mots originaux. (p. 219, traduction libre)

Dans leur recherche initiale, Dollinger et Clancy (1993) désigneront la mesure fournie par l'évaluation de leurs juges comme reflétant la « richesse créative » de l'essai. Ultérieurement, ce construit sera abandonné au profit de celui de l'« individualité »; les essais dits *plus riches* proviendraient en fait d'*individualistes créatifs*, cultivés et moins connectés socialement (Dollinger et al., 1996). Leurs essais seraient plus créatifs au sens où ils se révéleraient uniques et esthétiquement attrayants (Dollinger & Dollinger, 1997). Compte tenu d'une apparente contiguïté des construits d'individualité et de créativité d'un essai, des travaux récents de Dollinger et ses collègues ont porté plus spécifiquement sur la démonstration que leur indice d'individualité intègre bel et bien une certaine dimension créative. Ceci nous incite à réviser systématiquement ces travaux.

Dollinger et al. (1999) ont examiné la relation d'un indice d'individualité évalué dans l'essai biophotographique de 85 bacheliers avec cinq indices de créativité fournis par des tests de pensée divergente figurée ou d'association de

mots. Leurs résultats indiquent que l'indice d'individualité entretient des liens bivariés avec seulement deux des indices de créativité, toutefois, une analyse de régression précise que les cinq indices expliqueraient conjointement 31 % de la variance du score d'individualité. Dollinger et al. (1999) en concluent que l'individualité est « de la créativité appliquée au soi » (*creativity applied to the self*).

Dans une autre étude, Dollinger (2003a) procède à la démonstration que les besoins d'unicité et de cognition corrélaient positivement avec des indices de créativité, dont celui de la richesse de l'individualité tel que dégagé à partir d'un essai biophotographique. Cet indice a été mesuré sur les essais remis par 64 (42,67 %) des 150 étudiants universitaires participant à l'étude. Les juges étaient quatre psychologues qui, à l'aide d'un barème de cotation en cinq points, ont attribué une cote à chaque essai. Leur accord inter-juges est satisfaisant (alpha de Cronbach de 0,88). D'après les statistiques descriptives rapportées, on constate que la majorité des cotes attribuées se situent en dessous du point médian de l'échelle de cotation utilisée ($M = 2,1$; $ÉT = 0,9$). L'examen des interrelations entre les six mesures dites de créativité convainc peu de leur validité concurrente : 57 % des intercorrélations parmi les mesures de créativité sont statistiquement significatives pour un r médian et modal de 0,18 (Dollinger, 2003a). Dollinger interprète ce phénomène en soulignant que les mesures de créativité prélevées, sauf celle d'un inventaire de comportements créatifs, ne

mesureraient pas tant le trait de créativité mais des états créatifs. Par ailleurs, le score d'individualité entre seulement en relation ($r = 0,28$, $p < 0,05$) avec l'une des autres mesures de créativité, soit un score dit de vivacité onirique. D'un autre côté, le score d'individualité entretient un lien positif avec la mesure du besoin d'unicité ($r = 0,37$, $p < 0,05$) et celle du besoin de cognition ($r = 0,33$, $p < 0,05$). Néanmoins, ces relations deviennent non significatives lorsqu'il y a contrôle de la corrélation entre les deux mesures de besoin.

Dans la poursuite de ses analyses statistiques, Dollinger (2003a) crée un score composite de créativité à partir des mesures de créativité disponibles d'un participant, dont l'estimé de l'individualité de l'essai. Les résultats d'une analyse de régression démontrent que ce score composite de créativité serait significativement prédit par l'un et l'autre des besoins d'unicité ($\beta = 0,39$) et de cognition ($\beta = 0,20$). Le premier besoin expliquerait 11,3 % de la variance du score de créativité et le second besoin, 3,8 %; alors qu'ils partageraient 7,7 % d'explication de la variance. Dollinger (2003a) conclut que ces résultats indiquent que les individus ayant des besoins d'unicité et de cognition supérieurs démontrent davantage de réalisations antérieures créatives et font des produits visuels et verbaux plus créatifs, des essais photographiques plus individualistes ainsi que des rêves nocturnes plus vivides.

Les travaux de Dollinger et de ses collaborateurs soulèvent plusieurs points d'interrogation quant à leur contribution à la compréhension de la nature de la créativité manifestée et évaluée au travers d'un essai biophotographique. Adoptant comme fer de lance la notion d'individualité, rappelons-le, leur visée est proche parente d'une entreprise qui chercherait avant tout à cerner la créativité d'un essai. En quête d'une définition de son contenu, la notion multidimensionnelle d'individualité s'apparenterait à une certaine « créativité appliquée au soi » (Dollinger et al., 1999). Même si ce construit peut être rapproché de celui de la créativité, la forme même de cette créativité demeure ambiguë. D'ailleurs, Dollinger et al. (1999) défendent l'idée que le choix du concept d'individualité permet une description plus large et mieux ajustée de la richesse autophotographique des meilleurs essais produits que ne saurait le faire le concept même de créativité. L'analyse de la procédure appliquée pour opérationnaliser leur indice d'individualité nous laisse croire que le greffon de la créativité sur celui de l'individualité relève plus d'un artefact méthodologique que d'une fusion conceptuelle intrinsèque. Si la définition de leur concept d'individualité fait des emprunts à celui de la créativité, elle ne l'englobe pas entièrement.

L'approche biophotographique de la créativité

Jusqu'ici, notre survol des recherches empiriques portant sur l'essai biophotographique a mis en évidence que si celles entreprises par Ziller (1990) ne l'avaient pas approché comme possible révélateur de la créativité de son auteur, les plus récentes études patronnées par Dollinger s'y sont consacrées dans le but de légitimer la dimension créative intégrée à leur notion d'individualité. Parmi les quelques recherches autres recensées en ce secteur (Führer & Laser, 1997; Recio, 2001), seuls les travaux de Lippa (1997) et de Goulet (1998) auront fait évaluer directement par leurs juges la créativité même d'un essai autophotographique.

Lippa (1997) applique l'approche de Ziller (1990) dans son étude des liens entre des traits de personnalité et des indices d'androgynie psychologique auprès de 94 étudiants (37 H, 57 F) universitaires inscrits à un cours d'introduction à la psychologie. Le participant devait monter un essai composé de 12 photographies légendées et complété par un texte personnel les analysant et discutant comment l'ensemble des photos réussissait ou non à retraduire qui il était. Un essai photographique a été évalué par six juges indépendants (3 H, 3 F) sur 38 traits de personnalité, dont sa nature « créative » (*creative*). Ces juges étaient des étudiants de niveau universitaire pré-gradués, sauf pour une élève de niveau secondaire. Le juge devait coter un essai à l'aide d'une échelle en sept

points allant de « pas du tout » (1) à « extrêmement » (7), sur la base de l'impression globale d'un participant à partir des informations contenues dans son essai.

La fiabilité des 38 critères a été estimée à l'aide du coefficient alpha de Cronbach. Malgré la faible fiabilité de près du quart des jugements émis, ils seront néanmoins préservés aux fins des analyses statistiques ultérieures. Pour sa part, le coefficient de consistance interne du critère de créativité est de 0,76. L'examen des critères d'évaluation permet d'identifier des problèmes méthodologiques. Au-delà de l'arbitraire de leur sélection et de l'incidence indéterminée de leur grand nombre sur la tâche de cotation des juges, on note que plusieurs d'entre eux, quoi qu'utilisés de manière indépendante, s'avèrent en fait les pôles antagonistes d'un même construit. Par exemple, l'attrait physique est abordé distinctement par les critères « physiquement attrayant » et « physiquement peu attrayant ». On relève de plus que certains critères intègrent plus d'un construit, en apparence synonymique. Par exemple, le critère « conventionnel, ordinaire » sera utilisé concurremment à celui de « non conventionnel, excentrique ». En ce dernier cas, il aurait été intéressant de pouvoir situer le rapport de la cotation desdits critères entre eux, mais également avec celui du critère de créativité, proprement dit. Cependant, pour asseoir notre critique, il aurait fallu que le compte rendu de recherche reproduise la matrice des corrélations entre la totalité des critères; ce qui n'est pas le cas. À défaut, on

peut soupçonner une redondance (variance vraie commune) probable parmi plusieurs des critères qui seront néanmoins analysés et interprétés distinctement par Lippa (1997).

Goulet (1998) a examiné la validité convergente d'un indice de créativité évalué dans l'essai biophotographique en le reliant à des indices concurrents de créativité photographique et personnelle prélevés auprès de 49 étudiantes universitaires ayant une expérience limitée en photographie. Les indices concurrents visaient à mesurer la conception ou la perception de soi. Les mesures de conception de soi consistaient en deux auto-notations, l'une comme personne créative, l'autre comme photographe créatif et en trois indices : l'indice de personnalité créative proposé par Domino dérivé à partir de la traduction française de l'Adjective Check List (ACL), en l'index sémantique de créativité personnelle fourni par un différenciateur d'Osgood construit à cet effet et l'indice de potentiel créatif du Comment Pensez-Vous? L'échelle de désirabilité sociale de Marlowe-Crowne a été administrée afin de vérifier si les participantes avaient bien répondu selon la perception qu'elles se faisaient d'elles-mêmes et non en vue de fournir une description de soi socialement désirable et favorable.

Bénéficiant d'une période d'une semaine, chaque participante a complété la tâche photographique qui consistait à prendre 24 photographies pouvant

représenter divers aspects d'elle-même. Une fois les épreuves tirées, l'expérimentatrice a rencontré chaque participante dans le but qu'elle les authentifie comme résultat de sa prise de photos et qu'elle identifie les clichés pris accidentellement. De plus, la participante devait elle-même évaluer son propre essai photographique à l'aide des deux mesures de perception de soi, c'est-à-dire l'ACL et le différenciateur sémantique d'Osgood. Finalement, elle devait commenter par écrit ce que représentait chaque photo. À l'aide de la procédure d'évaluation proposée par Amabile (1983), les membres de deux jurys, composés chacun de huit étudiants diplômés en psychologie (4H, 4F), ont individuellement coté dans leur globalité chaque essai sur un critère de créativité ainsi que sur deux critères de contrôle, soit la valeur esthétique et la qualité technique. Les membres de l'un des jurys avaient accès seulement aux photos, tandis que ceux du deuxième jury se voyaient également confiés la description écrite fournie par la participante.

Les résultats ont confirmé la convergence des indices concurrents de créativité, tout en reflétant un écart entre les indices de conception et de perception du soi créateur mesuré par un même instrument. Quant aux indices photobiographiques, il ressort que seule l'évaluation de la créativité et de la qualité technique faite par le jury ayant jugé uniquement les photos corrèle positivement avec l'index de créativité de Domino ainsi que l'indice de potentiel créatif du Comment Pensez-Vous? Par ailleurs, Goulet (1998) observe de fortes

relations entre ses indices photobiographiques et relève que la configuration différente des relations observées entre les indices photobiographiques et les indices de créativité photographique suggère que chaque jury a évalué un type distinct de créativité, l'un essentiellement visuel, l'autre de forme hybride car mélangeant des contenus symboliques de nature verbale et visuelle.

Goulet (1998) estime pertinent d'étendre l'exploration de l'essai photobiographique à la gente masculine ainsi que de confronter les résultats obtenus en expérimentant sur des groupes ayant une expertise photographique différente. De plus, elle se questionne sur l'impact qu'aurait une consigne demandant explicitement aux participants de fournir la description la plus créative de soi à l'intérieur d'un essai photographique, puisque de fait le matériel est ultimement jugé sur cet aspect. Finalement, elle suggère qu'il serait avisé de diversifier la gamme des mesures concurrentes devant faire écho au critère de créativité estimé dans l'essai photobiographique, ceci en misant sur des instruments de mesure non-verbale, afin de davantage respecter la spécificité visuelle du médium de la photographie.

L'ensemble des résultats de la recherche de Goulet (1998) pavent la voie à la poursuite de l'exploration de la mesure de la créativité dans la production photographique. Toutefois, il nous semble devoir mieux préciser les conditions

méthodologiques d'un essai photobiographique pouvant prétendre fournir une mesure valide de la créativité évaluée sur un produit semblable ou apparenté.

L'essai autophotographique créatif

Comme nous avons pu l'entrevoir lors de l'analyse des études ayant adapté la méthode biographique pionnière de Ziller (1990) à leurs fins respectives de recherche, chacune repose sur l'adoption d'un ensemble de prémisses conceptuelles et applique des principes opératoires, parfois différents à l'intérieur d'un même programme de recherches. Les exigences et conditions inscrites par l'expérimentateur dans la tâche de constituer un essai biophotographique, ainsi que la procédure qu'il préconise pour l'évaluation finale dudit essai déterminent les qualités de la mesure prélevée, selon les caractéristiques individuelles du groupe examiné de photographes participants.

En vue d'obtenir une mesure fiable et valide de la créativité photographique, nous préciserons à la suite un certain nombre de fondements tendant à défendre la constitution d'un nouveau contexte d'évaluation, soit celui de l'« essai autophotographique créatif ». Ces fondements seront implantés dans les conditions en défendant la singularité par rapport à l'essai biophotographique et concerneront autant la tâche de production de l'essai que celle de son

évaluation. Leur explicitation permettra de définir la spécificité de ce type d'essai ainsi que du construit qu'il pourrait permettre de révéler, soit la créativité photographique de son auteur.

Les conditions de la production d'un essai autophotographique créatif

À l'évidence, une photographie ne se fait pas toute seule; pour qu'elle existe, il faut au moins un photographe, un dispositif technique et un sujet (About & Chéroux, 2001). Il nous apparaît vraisemblable que des biais liés à la cueillette des données s'immiscent en regard du processus de la créativité mis en branle dans une activité aussi sensible pour un participant que celle de se dévoiler dans des autoportraits photographiques qui, eux, seront soumis au regard d'autrui. Afin de minimiser ces sources d'erreurs potentielles liées au prélèvement d'une mesure, nous chercherons, entre autres, à défendre la validité écologique des décisions instrumentales prises en regard de la mise en forme des procédés finalement arrêtés concernant aussi bien le photographe, le dispositif technique que le sujet photographique.

Le processus créatif du photographe dans la tâche de l'autoportrait photographique créatif

Que sait-on du processus photographique créateur sous-jacent à la composition d'un essai autophotographique? Aucune étude nomothétique ne semble s'être attaquée à cette question. Alors, quelles sont les connaissances disponibles en regard d'un processus photographique potentiellement créatif?

Des photographes professionnels présentent des descriptions anecdotiques de leur processus photographique créateur. Par exemple, Fiddler (2003), alpiniste et photographe de paysages montagneux, décrit ainsi le sien :

Je sais que je voulais capturer sur film les formes, couleurs et la lumière des montagnes que, déjà, j'aimais tellement. La première étape était de voir ces images d'une manière qui pourrait effectivement communiquer ce que j'avais vu. Une fois que ma vision était focalisée sur les compositions de ces paysages, je devenais excité par la perspective de créer des photographies. À chaque fois que j'ajuste l'appareil photo je suis énergisé par le processus créatif, qui est essentiel si j'ai à saisir sur film avec succès ce que je vois comme une image magnifique. C'est un sentiment très satisfaisant d'avoir ressenti l'éveil initial d'une idée, d'en avoir exploré les variations et, ultimement, de connaître quelle composition était la bonne. Ceci est le processus créatif. (p. 1, traduction libre)

Altengarten (2003) fournit une description plus étoffée d'un processus créatif en photographie qui revêt une portée plus générale. Il le découpe en trois étapes : l'exploration, l'isolation et l'organisation. La première étape de l'*exploration* consisterait pour le photographe à éviter d'adopter sa première

vision d'un sujet. La créativité impliquerait de chercher à photographier le sujet d'une manière différente, « de créer de l'extraordinaire à partir de l'ordinaire » (Altengarten, 2003, p. 1). L'exploration serait le processus utilisé par le photographe pour trouver des manières différentes de photographier son sujet. Le photographe devrait inlassablement se demander « Qu'advierait-il ... si j'utilisais un angle de vue différent ? », « Qu'advierait-il ...si je mettais l'accent sur un détail du sujet, plutôt que de le photographier dans son ensemble ? », etc. D'après Altengarten (2003), Cette étape initiale de l'exploration pourrait amener le photographe à se déplacer physiquement autour du sujet pour le voir sous différents angles, à déterminer si l'appareil photo sera fixe ou non, à faire varier la longueur focale de son objectif pour présenter différents aspects du sujet, etc.

À la seconde étape, celle de l'*isolation*, le photographe devrait isoler graphiquement le sujet principal, de manière à lui conférer une plus grande valeur d'attention que tout autre objet de la scène (Altengarten, 2003). Les autres objets devraient lui être subordonnés pour permettre ultérieurement au lecteur de comprendre rapidement le message convoyé par la photographie. Parmi les diverses façons d'isoler un sujet, la plus courante consisterait à créer un contraste entre le sujet et les autres éléments de la scène. À cette étape, il s'avèrerait important que le photographe articule les composantes les plus importantes de la scène, avant de peser sur le déclencheur (Altengarten, 2003).

La troisième et dernière étape du processus photographique créatif serait celle de l'*organisation* dans laquelle « l'habileté artistique du photographe, appuyée par sa connaissance technique, culmine » (Altengarten, 2003, pp. 1-2, traduction libre). Les décisions organisationnelles que le photographe devrait prendre en considération engloberaient les proportions horizontales et verticales de l'image, le positionnement du sujet et de l'appareil photo en relation avec l'angle de vue, le rôle de l'illumination (c.-à-d. de l'interaction de la lumière et de l'ombre pour provoquer des illusions de forme, de profondeur, etc.) et, s'il y a lieu, le fait de montrer le sujet dans son environnement ou le sujet lui-même. Les autres considérations photographiques de nature organisationnelle toucheraient les aspects liés à la profondeur de champ, à la sélection des lentilles ainsi que les options de la mise au point.

Altengarten (2003) soutient que le fait de suivre ces trois étapes stimule la créativité et que chacune renferme suffisamment de flexibilité pour « permettre aux photographes d'exprimer leur individualité » (p. 2, traduction libre). Il insiste sur le fait que si le photographe applique ce processus pour guider sa prise de photos, cela devrait lui permettre de comprendre et d'apprécier pourquoi il prend le temps de photographier son sujet. Or, l'un des résultats qu'il pourrait en escompter est celui de conserver davantage de ses photos parce qu'elles auront su exprimer comment il se sentait vis-à-vis de la scène à photographier.

Le processus photographique créatif décrit par Altengarten (2003) le situe essentiellement d'un point de vue personnaliste, comme une expérience vécue par le photographe face à un objet de la réalité extérieure qu'il cherche à photographier. Ses étapes font écho à certaines retrouvées au sein de tout processus créateur, sans leur être isomorphes. Par ailleurs, qu'en est-il des adaptations devant être apportées à la description dudit processus quand le photographe est également son sujet, comme c'est le cas en autophotographie? Malheureusement, peu de recherches empiriques ont systématiquement observé le processus de confection d'un produit photographique.

Dans un contexte quasi-naturaliste, des chercheurs comme Dudek et Côté (1994) ont examiné le processus de découverte d'un problème artistique suivant le modèle développé par Getzels et Csikszentmihalyi (1976). L'analyse du processus créatif s'y trouve départagée en deux stades principaux, le premier étant celui de l'identification et de la formulation du problème, le second étant celui de la résolution du problème. Les participants de l'étude de Dudek et Côté (1994) devaient composer un *photo-montage* à partir de photos d'objets mises à leur disposition. De leur côté, Bilodeau (1996) et Langevin (1998) ont appliqué la même conception du processus créateur à l'observation d'une séance de prise de photos d'une nature morte en studio. Ils ont réussi à tisser des liens entre des caractéristiques personnelles du photographe, ses comportements de découverte et l'évaluation finale de l'originalité du produit, liens plus affirmés en

regard de la phase d'identification du problème photographique qu'en regard de celle de sa résolution. À notre connaissance, aucune étude semblable n'a examiné les processus impliqués dans la fabrication de photos de type portrait ou autoportrait avec modèle humain. Aussi, le processus photographique duquel pourrait émerger un autoportrait créatif demeure méconnu.

Même si cela s'apparente à un truisme, il nous semble qu'avant de pouvoir imputer une quelconque créativité à l'auteur d'un essai photographique, encore faudrait-il que cet essai ait été intégralement produit par ce photographe. Conçu comme agent responsable d'un processus potentiellement créatif, le photographe devrait être l'unique concepteur et réalisateur de chacune de ses photos. Or, si plusieurs des études biophotographiques de Ziller (1990) ainsi que celle de Goulet (1998) offrent une telle garantie, la quasi-totalité de celles menées par Dollinger et de ses associés autorisaient leurs participants à assembler leur essai biophotographique à partir d'emprunts à la production photographique d'une tierce personne. Il en est de même au sein de l'étude de Lippa (1997) qui renferme pourtant un estimé de la créativité d'essais semblablement bâtis. Tolérer qu'un photographe se représente à partir de photos prises par un autre que lui c'est admettre une part d'indéterminisme dans l'attribution finale de la créativité photographique comme de son imputabilité originelle. Aussi, s'il n'est pas possible d'observer directement le processus créateur mis en branle par l'auteur d'un essai photographique créatif, encore

faut-il que le photographe soit minimalement tenu d'endosser à la première personne le processus photographique à l'origine de son essai.

Le sujet photographique de la tâche de l'autoportrait photographique créatif

La prise en photo d'une personne n'est pas un geste émotionnellement neutre de la part du photographe. Dans un contexte naturel, le fait de se savoir photographe exerce une influence sur le comportement de la personne qui est ainsi observée (Burgess, Enzle, & Morry, 2000; Ziller, 1990). Or, comme il en est de toute démarche d'observation ou d'évaluation, le simple fait qu'une personne étrangère (observateur, expérimentateur ou psychométricien) intervienne face à un phénomène psychologique sous examen est susceptible d'en affecter la nature, selon la réactivité même du participant. En n'étant pas partie prenante comme photographe-observateur ou physiquement présent comme observateur externe du processus de la prise de photos par un participant-photographe, l'expérimentateur ne s'immisce donc pas à ce niveau. Toutefois, on peut s'interroger sur l'effet potentiel de la « conscience » de la personne qui opère solitairement la caméra face à la pérennité d'une photo à produire. Il nous semble fort probable que l'usage anticipé par le participant du résultat de l'accomplissement de sa tâche puisse affecter son approche de ladite tâche, surtout dans un contexte de production photographique du genre autoportrait.

D'un point de vue historique, Loewenberg (1999) fait remarquer que les femmes artistes contemporaines ont un incitatif particulier à pratiquer le portrait de soi puisque la femme a tellement souvent été utilisée comme sujet par les arts, incluant la photographie. Comme elle le souligne, en se choisissant comme sujet de représentation, l'artiste peut conserver le contrôle sur sa propre représentation. Or, qu'il soit femme ou homme, la fermeté de ce contrôle devrait être en ligne avec l'anticipation de l'artiste que cette représentation de soi demeure une œuvre privée ou puisse intégrer la sphère publique. Mais, qu'en est-il dans un contexte où cet artiste est un participant à une étude en psychologie portant sur la photographie de soi? Quel est le sens du contrôle qu'il peut exercer sur les images qui le représenteront et qui seront scrutées par le regard de personnes étrangères, comme l'expérimentateur et les juges qui les évalueront?

Dans le contexte de son approche biophotographique, Ziller (1990) insiste sur l'importance de la collaboration inhérente entre le participant et le scientifique (chercheur / expérimentateur) :

En donnant la caméra au sujet, le contrôle est donné au sujet, juste comme le scientifique-observateur communique son contrôle quand il est en possession de la caméra. Ainsi, la caméra est un symbole de contrôle, et le fait de donner la caméra au sujet est un geste symbolique de contrôle partagé. (p. 36, traduction libre)

Le participant à une étude de Ziller (1990) exerce un contrôle sur sa représentation de soi en choisissant de faire des photos et non pas d'autres. Dans le contexte des recherches où les essais biophotographiques sont assemblés à partir de photos de soi déjà disponibles, le contrôle du participant en devient un au niveau de la sélection de celles qu'il choisira finalement de présenter au chercheur. Dans l'un et l'autre de ces contextes, il est clair que le participant peut s'autocensurer en ne révélant de lui-même que ce qu'il acceptera de dévoiler. Or, si cela est pleinement légitime d'un point de vue éthique de la recherche, il y a lieu de s'interroger sur la vulnérabilité à un style de réponse d'un indice psychologique lorsque celui-ci est jugé dans un essai autophotographique produit par un participant volontaire.

Ziller (1990) affirme qu'il existe « un style de réponse positif inhérent dans le processus photographique » (p. 37, traduction libre), car rarement un photographe désirera enregistrer sur photo la laideur d'un événement, sauf s'il est photo-reporter. Incidemment, à titre d'historiens, Candar et Sorbier (2000) émettent une réserve quant à l'authenticité de la réalité représentée par une photo:

Au demeurant, la photo, n'est pas un document a priori irréfutable, une preuve de vérité. [...] Une photo exhibe autant qu'elle dissimule. Prises à dix secondes d'intervalle, deux images d'une même personne peuvent la montrer sous des jours contradictoires; agressive ou rassurante; méprisante ou condescendante. Perçu comme un double de l'individu, le portrait ne présente finalement qu'une facette parmi d'autres, dont la justesse est aléatoire. (p. 5)

Or, Combs et Ziller (1977) mettent de l'avant que l'un des avantages de la méthode de l'essai biographique c'est qu'elle permet une révélation enrichie de la représentation de soi, par rapport aux limitations des techniques verbales de description de soi. Ceci dit, il est toujours possible d'entretenir un doute si ce n'est sur l'authenticité des aspects de soi ainsi représentés, à tout le moins, sur leur exhaustivité. L'auteur d'un essai autophotographique peut choisir de broser un portrait plus flatteur de lui-même en présentant les facettes plus positives que négatives de son soi. Goulet (1998) rapporte des différences marquées tendant à aller en ce sens entre une description verbale de la conception de soi et une autre de la perception de soi face à l'essai biographique. Ainsi, si l'une de ses participantes pouvait recourir à un adjectif négatif (« cynique », « insatisfait », « égotiste », « intolérant ») de la Liste d'adjectifs (ACL) pour se décrire, ces attributs ne seront guère utilisés lorsqu'elle appliquera l'ACL pour décrire son propre essai photobiographique. Ce phénomène d'une mise en scène photographique d'images positives de soi devrait être d'autant plus accentué, lorsque l'essai se trouve produit dans le cadre d'une tâche assignée contribuant indirectement à l'évaluation scolaire du participant, parce que demandé et sondé par un professeur-chercheur (Dollinger, 2002a). Incidemment, Lippa (1997) attire l'attention sur le fait que les critères d'évaluation sur lesquels il a enregistré le plus faible accord inter-juges semblaient rejoindre des attributs psychologiques internes ayant une forte composante de désirabilité sociale ou son opposé. Ici, cela pourrait être dû au

fait que les juges étaient tenus de faire une inférence sur une caractéristique à connotation négative sensée être perceptible dans chaque essai, alors qu'il est sans doute plus juste de postuler qu'un petit nombre d'essais auto-photographiques pouvaient donner matière à poser un tel jugement. Par contre, la fiabilité du critère de créativité de Lippa (1997) apparaît satisfaisante. Ceci sans doute parce que la créativité est considérée généralement comme une caractéristique très positive, malgré le fait qu'une description juste de la personnalité créative devrait englober des attributs positifs et négatifs (Ironson & Davis, 1979).

Au nom de la désirabilité sociale, il est donc envisageable qu'en plus de la modulation de son essai par les filtres personnels d'un participant que le jugement même des évaluateurs dudit essai puisse être affecté de certains préjugés. Par exemple, on pourrait penser à l'identification probable par le juge du sexe de l'auteur de l'essai et à ses conséquences impondérables sur l'évaluation des critères jugés (Dollinger & Clancy, 1993; Lippa, 1997). Après avoir contrôlé le sexe des participants et celui des juges, Goulet (1998) n'a pas trouvé de lien entre sa mesure de désirabilité sociale et les indices jugés dans les essais biophotographiques de ses participantes qui, elles, avaient produit leur essai à titre d'activité parascolaire. Afin de liquider la question de l'impact de la connotation psychosociale de la production d'un autoportrait photographique, il s'avèrerait pertinent de confronter la vulnérabilité à la désirabilité sociale des

estimés obtenus à partir de leur évaluation. Ceci nous apparaît d'autant plus nécessaire que la forme d'un essai autophotographique créatif diffère de celle de l'essai biophotographique de Lippa (1997) ou de Goulet (1998) et que le style de réponse de son auteur face à pareille tâche n'a pas été encore documenté, en regard d'un effet différentiel possible sur un estimé de la créativité photographique en tenant compte du sexe du participant.

L'actualisation du potentiel créatif dans la production d'un essai photographique

Torrance (1988) soutient que toute tâche visant à évaluer le potentiel créatif doit exiger de celui qui la *réalisera* la démonstration dans les faits d'une activité créatrice. Sauf en ce qui a trait aux études biophotographiques patronnées par Ziller (1990) ou celle de Goulet (1998) et de Monteiro et Dollinger (1998), au sein desquelles le matériel photographique était concrètement prêté à un participant pour réaliser ses photos, on constate qu'un essai produit autrement peut se composer d'un nombre indéterminé de photos sélectionnées par le participant dans sa production *antérieure* comme de photos fraîchement produites pour la circonstance. Dans un tel contexte, on peut imaginer que des candidats à participer pouvaient être favorisés en ayant accès à une banque d'images personnelles facilitant la fabrication de leur essai, alors que d'autres s'en trouvaient tout bonnement dépourvus. En soi, cet aspect rétrospectif pouvait

représenter un facteur modulant le volontariat à participer à la confection d'un essai dans un cadre de satisfaction d'une exigence scolaire. Par ailleurs, le libéralisme (ou laxisme) d'une telle procédure ne permet pas d'établir que la mesure finale de créativité d'un essai biophotographique reflète bel et bien le potentiel de créativité *actuel* d'un participant, comme par exemple chez Lippa (1997). Aussi, nous apparaît-il préférable d'inciter le participant à matérialiser de manière prospective son essai autophotographique créatif en produisant uniquement de nouveaux autoportraits.

L'explicitation du défi d'une création photographique dans la production d'un essai photographique.

Parmi les conditions qui peuvent affecter la motivation à accomplir une tâche sensée mobiliser un processus créateur figurent celles associées à une consigne explicitant ou non au participant les habiletés impliquées et les critères d'évaluation appliqués pour estimer son rendement à ladite tâche (Amabile, 1983, 1996).

Une tâche créative pourrait être structurée de telle sorte qu'il y ait au moins le contrôle des stimuli face auxquels le répondant devrait émettre des comportements ou des réponses symboliques qui, elles, seraient estimées selon leur puissance créative. Il en est ainsi des études de type quasi-naturaliste où

l'observateur fournira aux participants les objets matériels à partir desquels il s'inspirera pour créer un dessin (Getzels & Csikszentmihalyi, 1976), un photo-montage photographique (Dudek & Côté, 1994) ou des photos (Bilodeau, 1996; Langevin, 1998). Dans un contexte psychométrique, les stimuli d'un test font l'objet d'une certaine standardisation. Par exemple, il en est ainsi des épreuves de pensée divergente figurée des Tests de Pensée Créative de Torrance (Torrance, 1988) qui présentent à chaque répondant les mêmes stimuli visuels (figures géométriques, ébauches de dessins, etc.) qu'il doit compléter. Toutefois, dans le contexte naturaliste de la confection d'un essai biophotographique, le seul stimulus donné correspond à la consigne verbale explicitant la nature de l'ouvrage du participant. Ici, la production d'un essai biophotographique est une tâche complètement libre orientée seulement par le devoir du participant de fournir comme réponses des photos le décrivant *et* un compte rendu écrit de son essai.

Ziller (1990) propose que l'« explicitation » est le principe premier permettant de contrecarrer les limites et dilemmes posés par les techniques d'observation, car elle vise à rendre plus évidente la compréhension tacite de l'information véhiculée par le matériel d'observation. Dans un contexte d'auto-observation, l'une des approches permettant de tendre à une telle explicitation, serait celle :

[...] de demander à la cible d'être l'observateur, mais avec des instructions spécifiques qui limiteraient les orientations en délimitant l'étendue des préoccupations. Finalement, les auto-observations peuvent être rendues explicites à travers l'auto-photographie lorsque la cible répond à une question par la technique non verbale des images photographiques. Dans ces circonstances, également, la nature de la relation entre le sujet et le scientifique doit être rendue explicite. Comment les photographies seront utilisées ou envisagées par le sujet comme comment les photographies seront employées par le scientifique deviennent des variables reliées aux résultats (Ziller, 1990, pp. 24-25, traduction libre)

Or, les études rapportées par Ziller (1990) mettent de l'avant une consigne qui invite le participant à ne pas se préoccuper de ses « habiletés comme photographe » (p. 34). Également, cette forme de désamorçage se retrouve dans la consigne de plusieurs des travaux de Dollinger et de ses acolytes et repérée au sein de celle de l'étude de Lippa (1997). L'essai biophotographique leur sert avant tout de moyen pour recueillir des représentations du concept de soi. La visée première poursuivie par les chercheurs est celle d'interpréter des images du soi sans délimitation préétablie du champ de cette représentation. Notre but est plutôt de les faire juger au plan des qualités de leur rendu photographique. Aussi, comme le suggère Goulet (1998), et afin de lever toute ambiguïté sur le construit effectivement mesuré dans un essai photographique, nous croyons que le participant devrait être préalablement informé du critère sur lequel portera l'évaluation finale de son essai, soit la créativité photographique.

De plus, afin de faciliter l'évaluation de l'essai, il semble souhaitable de délimiter a priori le champ symbolique des représentations photographiques potentielles en orientant le thème de la production. Et ce, en imposant comme seule contrainte au participant le devoir de s'intégrer physiquement sur chaque photo composant son essai : une photo devra être, en soi, un autoportrait réaliste. L'autoportrait serait alors défini comme étant une photographie du photographe prise par lui-même, sans aucune aide ou interférence d'une tierce personne, et qui le représente en livrant au moins un indice visuel de sa réelle présence physique. Or, ce type d'autoportrait formel se retrouve comme manifestation spontanée de la description de soi au sein de plusieurs essais biographiques (Ziller, 1990), dont ceux produits par des enfants (Cairnes, voir Ziller, 1990). De plus, ce genre photographique est habituellement pratiqué par la majorité des artistes et des photographes (Rudolph, 2003). Dans l'histoire de l'art, l'autoportrait bénéficie d'une longue tradition, alors que les tendances culturelles contemporaines renforcent la présence des autoportraits, particulièrement en photographie (Loewenberg, 1999).

Enfin, dans l'esprit des travaux de Ziller (1990) et de Goulet (1998), et par analogie avec une mise en situation relativement contrôlée, nous croyons en la notion d'accentuer la standardisation du format des réponses d'un photographe participant. Ceci, en veillant à uniformiser le matériel de production photographique, c'est-à-dire le type d'appareil photo et de film utilisés, le

développement du film et le tirage des épreuves, ainsi que la présentation même du folio regroupant les photos. Aspects généralement hors de contrôle, lorsque l'auteur de l'essai doit, à partir de ses propres moyens, fournir l'intégralité du contenu de l'essai, comme c'est le cas dans les études de Dollinger et de ses collaborateurs (Dollinger, 2002b, 2003a, 2003b; Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger & Clancy Dollinger, 2003; Dollinger & Dollinger, 1997; Dollinger et al., 1996, 1999, 2002), ainsi que dans celle de Lippa (1997).

Les conditions de l'évaluation d'un autoportrait photographique créatif

À la lumière d'une analyse critique des travaux jusqu'ici réalisés sur l'autoportrait photographique, de manière à obtenir une mesure fiable et valide de la créativité d'un essai autophotographique créatif, il nous semble devoir préconiser le recours à plusieurs niveaux de contrôle en regard des conditions de l'évaluation de la nouvelle tâche mise de l'avant dans cette étude.

L'évaluation de la créativité photographique pourrait reposer uniquement sur un critère individuel, en demandant au photographe de juger par lui-même du niveau de créativité atteint par ses photos. Toutefois, la crédibilité même de ce jugement devrait être sérieusement remise en question, car difficilement fiable et difficilement valide, par conséquent (Amabile, 1996). Dans une perspective

phénoménologique, toute photo fraîchement produite est d'avantage originelle qu'originale, puisqu'elle est une image neuve ou unique présentant un point de vue inédit, soit celui adopté par le photographe au moment de sa prise de vue. Par contre, il est clair que ce seul sens ne confère pas ipso facto à une photo le statut d'être « créatrice ». L'attribution d'une valeur créatrice à une photographie débouche nécessairement sur l'adoption d'une perspective sociale (Csikszentmihalyi, 1988, 1999) ou psycho-sociale (Amabile, 1983, 1996).

Csikszentmihalyi (1999) observe que; « ce que nous appelons créativité est un phénomène qui se construit à travers l'interaction entre un producteur et son auditoire. La créativité n'est pas le produit d'un individu unique, mais du système social qui porte des jugements sur les produits des individus. » (p. 314, traduction libre). Ainsi, la créativité photographique ne peut être déterminée que par une forme de procès social. Il appartient à un certain regard d'autrui d'entériner ou non la créativité du point de vue originel du photographe, tel que retraduit dans sa production photographique.

Dans le domaine de la photographie, il existe des événements organisés sous forme de concours réservés aux photographes d'une association de professionnels ou d'un club d'amateurs. Un survol des procédures mises en place pour évaluer les photos soumises par les photographes amateurs dans ces

compétitions aboutit à la conclusion qu'il n'existe pas de système de jugement standard reconnu (Timmermeister, 2001). Par ailleurs, selon Preston (2001), l'état d'esprit qui anime un évaluateur officiant au sein des compétitions organisées par un club local de photographie ne devrait pas être celui d'un juge au verdict implacable, mais plutôt celui d'un pédagogue. Son rôle face aux photos soumises à son jugement serait plutôt de les commenter de telle sorte qu'il encouragera, plutôt que découragera, les photographes soumissionnaires à poursuivre leurs hobbies, entre autres, de manière créative (Preston, 2001). Aussi, il semble qu'il faille recourir à une méthodologie issue d'un autre domaine que celui de la photographie pour pouvoir mettre en forme un estimé adéquat de la créativité photographique.

L'obtention d'un jugement fiable de la créativité photographique.

L'évaluation artistique ne peut être que subjective (Preston, 2001), alors que l'évaluation de la créativité serait la plus subjective des catégories photographiques à juger, surtout à partir d'une définition de la créativité photographique imposée de l'extérieur (Preston, 2000). Or, reconnaissant l'apport de la subjectivité dans l'évaluation de la créativité d'un produit, Amabile (1983, 1996) a développé une méthode d'évaluation dite *consensuelle* qui retraduit un critère clairement subjectif dans la définition opératoire suivante de la créativité :

Un produit ou une réponse est créatif dans la mesure où des observateurs indépendants appropriés sont d'accord pour dire qu'il est créatif. Les observateurs appropriés sont ceux familiers avec le domaine dans lequel le produit a été créé ou la réponse articulée. Ainsi, la créativité peut être considérée comme la qualité de produits ou de réponses jugés comme étant créatifs par des observateurs appropriés, et elle peut être également considérée comme le processus par lequel quelque chose ainsi jugé créatif a été produit. (Amabile, 1996, p. 33, traduction libre)

Le fondement même de cette définition repose sur le produit créatif, plutôt que sur le processus créatif ou la personne créative. Ceci, d'une part, parce que les connaissances disponibles sur le processus créateur ou la constellation des traits de la personnalité créatrice sont insuffisamment précises pour permettre une définition de la créativité basée sur l'un ou l'autre et, d'autre part, parce que l'identification d'un processus créateur comme de la personne créatrice dépendent de la nature du produit créé (Amabile, 1996). Cette affirmation nous apparaît particulièrement fondée si l'on prend en considération le degré élevé de méconnaissance actuelle de la spécificité ou non du processus photographique et de la personnalité du photographe dans les multiples contextes possibles d'une production photographique.

En accord avec les postulats sous-jacents à la méthode consensuelle d'Amabile (1983, 1996), dont celui voulant que « des jugements consistants de la créativité émis par des observateurs adéquats doivent être considérés valides » (Amabile, 1996, p. 64, traduction libre), nos juges auront pour mandat d'évaluer la créativité photographique des autoportraits d'un essai autophotographique

créatif. Tout comme dans les études de Lippa (1997) ou de Goulet (1998) et à l'inverse de la procédure appliquée par Dollinger et ses associés, il n'y aura pas de prescription d'un quelconque barème de cotation à un juge susceptible d'influer son jugement ou l'échelle de mesure du critère observé. Par ailleurs, le jugement de la créativité fourni étant tributaire de la familiarité des juges avec le domaine photographique, ceux-ci devront y avoir acquis une expertise minimale. Ce qui va dans le sens de la recommandation d'Amabile (1996, p. 61) qui présente comme plus prudent de sélectionner des juges qui possèdent une familiarité spéciale avec le domaine.

L'obtention d'un jugement valide de la créativité photographique

Pour pouvoir espérer obtenir un indice défendable du construit de la *créativité photographique* d'un essai autophotographique créatif, l'évaluation du juge devra porter expressément sur cette forme de créativité. Aussi, il nous semble devoir préciser le sens de la tâche qu'un juge effectuera en regard du critère appliqué ainsi que de l'accessibilité du matériel photographique à juger.

A contrario des travaux de Dollinger et de ses associés, le construit sous examen n'est pas celui d'une forme de « créativité appliquée au soi » (ou de l'individualité). De fait, l'assignation d'une tâche portant sur la confection

d'autoportraits ne devient qu'un exercice photographique parmi d'autres bancs d'essais virtuellement possibles pour tendre à mettre en évidence la créativité photographique de nos photographes. De plus, ce construit se veut plus circonscrit en regard de son contenu visuel que celui de la créativité globalement estimée dans les essais biophotographiques des études de Goulet (1998) et de Lippa (1997). Dans ces travaux, la créativité à évaluer des essais n'était pas qu'iconographique, car ceux-ci comportaient également une description textuelle des photos produites. À titre de technique d'auto-observation, la conjonction d'un contenu visuel et sémantique dans l'essai biophotographique donne un produit hybride mélangeant plusieurs contenus créatifs (Dollinger et al., 1999) qu'il serait sage de chercher à dissocier, si possible, afin d'obtenir un indice plus pur du critère évalué (Amabile, 1996).

Comme Lippa (1997) le démontre, l'évaluation seule des photos convoie une information biographique différente, quoique covariant avec celle d'une évaluation portant uniquement sur les vignettes littérales. De plus, les résultats de Goulet (1998) suggèrent que l'hybridation de l'essai biophotographique présente des embûches surtout au niveau de l'évaluation du produit final puisque les juges ont accès à un contenu symbolique hétérogène (thèmes disparates) et multimodal (production visuelle et sémantique). Aussi, le matériel photographique demandant à être évalué sur un critère explicite de créativité photographique par un juge ne sera constitué que des autoportraits finalement

produits par un participant, sans être accompagnés de l'explication verbale de leur contenu.

Au plan psychométrique, la validité d'un indice de créativité n'est pas uniquement établi sur la base d'une relation positive significative avec un ou d'autres indices similaires (validité concomitante) ou apparentés (validité de convergence) mesurés par des moyens différents. De plus, il faut pouvoir défendre la validité discriminante de cet indice, si tel est le cas (Amabile, 1996), en démontrant qu'il se démarque de construits autres pouvant venir s'immiscer dans le jugement résultant de la créativité et s'y confondre (Hocevar & Bachelor, 1989).

Il n'est pas évident d'identifier a priori et de manière parcimonieuse les construits susceptibles de venir se confondre avec le construit spécifique d'un critère face auquel un expert engage son jugement. Getzels et Csikszentmihalyi (1976) ont établi une forte correspondance entre l'originalité, la valeur esthétique globale et le savoir faire (*craftmanship*) jugés dans les dessins produits par des étudiants masculins en arts visuels. Amabile (1996) rapporte avoir identifié deux facteurs, soient l'un de créativité, l'autre de qualité technique à partir des 23 dimensions estimées par des experts en art dans les collages faits par 22 filles âgées de 7 à 11 ans. Dans cette étude, l'attrait esthétique ne corrélait avec ni

l'un ni l'autre des deux facteurs. Les deux facteurs précédemment identifiés auraient été sensiblement retrouvés dans les 16 dimensions jugées par des juges artistes dans les collages réalisés par 95 femmes inscrites à un cours d'introduction à la psychologie (Amabile, 1996), à la différence que la dimension de qualité technique avait un apport important non seulement au facteur technique, mais également au facteur de créativité. Dudek et Côté (1994) explorant le processus de résolution de problèmes lors de la confection d'un photo-montage n'ont contrôlé que la contamination possible du jugement esthétique sur celui de l'originalité desdits photo-montages. Dans une étude quasi-naturaliste du processus de découverte photographique de ses 48 (24 hommes, 24 femmes) photographes amateurs, Bilodeau (1996) rapporte des coefficients de fidélité inter-juges (formule de Spearman-Brown) satisfaisants calculés sur l'ensemble des 340 photos jugés : originalité (0,77), valeur esthétique (0,70) et qualité technique (0,80). Il observe de fortes corrélations r (à $p < 0,001$) entre les estimés des trois critères jugés sur la première photo produite pour le groupe global ainsi que des différences significatives à l'avantage des hommes par rapport aux femmes.

En regard des études biophotographiques, la question de la validité discriminante d'un estimé obtenu du jugement est habituellement évincée. Par contre, Goulet (1998) rapporte deux configurations d'interrelations entre les estimés de la créativité, de la valeur esthétique et de la qualité technique des

essais biophotographiques de ses participantes qui diffèrent selon le type d'essais jugés. Ainsi au sein de son jury appelé à estimer les 48 essais biophotographiques à partir des photos et du texte, elle observe des relations élevées entre l'esthétisme et la technique ($r = 0,82$), la créativité et l'esthétisme ($r = 0,51$), mais une absence de relation entre la créativité et la technique ($r = 0,24$). Par contre, lorsqu'un autre jury évalue les essais uniquement à partir des photos, des liens significatifs (à $p < 0,001$) sont trouvés entre chaque paire de critères; créativité-esthétisme ($r = 0,75$), esthétisme-technique ($r = 0,72$) et créativité-technique ($r = 0,45$). Pour compléter ce tableau, si on considère l'amplitude des liens qu'elle observe pour un critère donné entre les deux jury, on constate que l'estimé de la créativité apparaît le plus vulnérable au format de l'essai évalué par les juges, c'est-à-dire les photos accompagnées ou non de leur texte descriptif. Considérant le phénomène mis de l'avant, nous croyons que simultanément à l'évaluation de la créativité photographique d'un essai ou d'une photographie, il faudrait pouvoir le confronter à des estimés, à tout le moins, de sa valeur esthétique et de sa qualité technique. Ce qui va dans le sens d'une recommandation émise par Amabile (1996) lors de l'application de sa méthode consensuelle à l'effet qu'il est « important de déterminer sous quelles circonstances et pour quels types de produits et de domaines d'application les jugements de la créativité seront clairement séparables ou non de l'évaluation des qualités techniques et esthétiques » (p. 66, traduction libre).

BUT ET OBJECTIFS DE L'ÉTUDE

Cette étude explore la possibilité que des photographes néophytes des deux sexes puissent révéler leur degré de créativité photographique lorsqu'ils ont pour tâche de produire un essai photographique composé uniquement d'autoportraits. Les visées principales de recherche sont de confirmer la fidélité et la validité convergente d'un estimé de la créativité photographique évalué dans les autoportraits photographiques des participants. Les objectifs subsidiaires sont les suivants: a) obtenir une description des participants en regard de leur pratique photographique; b) préciser la nature des biais éventuels introduits par le statut de volontariat de nos participants, en fonction de leur sexe; c) confirmer l'imperméabilité des mesures principales au biais de la désirabilité sociale; d) confirmer la validité interne des variables principales mesurées au niveau de leur convergence avec des mesures conceptuellement apparentées; e) confirmer la validité externe des sous-groupes de variables principales mesurées; f) confronter la validité discriminante de l'estimé de la créativité photographique par rapport à ceux de la qualité technique et de la valeur esthétique.

L'hypothèse générale de recherche veut que des corrélations positives soient attendues entre l'estimé de créativité photographique d'un participant dégagé à partir de ses autoportraits photographiques ainsi que les indicateurs de

son profil photographique, les mesures de créativité personnelle et les scores de pensée divergente figurée.

Méthode

Ce chapitre détaille la chronologie des étapes suivies pour la cueillette des données et leur réduction. La première étape a été celle du recrutement des volontaires à produire un essai autophotographique créatif à partir d'un groupe connu de répondants à des questionnaires. Le prélèvement de données psychométriques additionnelles auprès des participants et la récupération de leur essai autophotographique ont constitué la deuxième étape. L'évaluation des essais par un panel de juges a représenté la troisième et dernière étape. Nous clôturerons ce chapitre sur un synopsis de la définition opératoire des variables mesurées auprès des participants.

LE RECRUTEMENT DES PARTICIPANTS

L'expérimentatrice a rencontré les 224 étudiants (114 filles, 110 garçons) des niveaux IV et V d'une institution d'enseignement secondaire de la Mauricie¹ pour les inviter à compléter un protocole composé de questionnaires et à se porter volontaire pour réaliser une tâche photographique. Les répondants étaient

¹ Nous remercions la Direction et les professeurs des classes visitées (Formation Personnelle et Sociale, Catéchèse) des niveaux IV et V de l'École secondaire Jean-Nicolet pour leur collaboration attentionnée à cette recherche.

regroupés dans leur classe respective pour la durée de l'administration collective qui, elle, devait s'inscrire à l'intérieur de la période allouée d'un cours de 60 minutes.

Les questionnaires administrés

Le formulaire de renseignements généraux

La première section de ce formulaire (voir Appendice A) prélevait des informations visant à tracer un profil global des répondants (âge, sexe, niveau scolaire) et à pouvoir les localiser dans leur groupe classe. Les questions d'une deuxième section étaient en lien direct avec leur pratique photographique. Elles permettaient d'identifier si le répondant possédait ou non un appareil photo ainsi que la fréquence et le nombre de photos qu'il avait prises lors des 12 derniers mois. De plus, le répondant évaluait chaque aspect suivant, à l'aide d'une échelle de cotation de « 1 » à « 7 » qui lui était spécifique : son intérêt pour la photographie, son expérience en photographie, sa perception de lui-même comme photographe créatif ainsi que comme personne créative.

L'échelle de désirabilité sociale BIDR-40

Le « Balanced Inventory of Desirable Responding » (BIDR-40) mesure le degré avec lequel un individu donne une description de soi socialement désirable et favorable (Paulhus, 1984, 1986, 1991). Des chercheurs québécois (Cournoyer & Sabourin, 1991) ont réalisé la traduction canadienne-française du BIDR-40 (Paulhus, 1989) (voir Appendice A). Face à chacun des 40 énoncés du BIDR-40, le répondant doit indiquer son degré de véracité en ce qui le concerne. Pour ce faire, il doit cocher l'endroit approprié sur une échelle de type Likert en sept points allant de *Faux* (cote « 1 ») à *Totalement vrai* (cote « 7 »). La moitié des énoncés est à cotation inversée. Il est possible d'extraire trois mesures du BIDR-40 : une échelle d'autoduperie, d'hétéroduperie ainsi qu'un score total résultant de leur addition. Un score total élevé indique un besoin élevé d'approbation sociale.

Les coefficients de cohérence interne des échelles du BIDR-40 varient de 0,70 à 0,80 pour chaque échelle, selon les groupes de répondants testés (Sabourin, et al., 1989). Lefebvre (2003) rapporte un coefficient alpha de Cronbach de 0,81 pour le score total du BIDR-40 sur un groupe de 266 répondants âgés de 17 à 73 ans ayant participé à son étude sur l'engagement à la création artistique.

L'Autoportrait

Ce questionnaire a été développé par Goulet (1998) pour recueillir l'évaluation par le répondant de sa perception de lui-même en tant que personne créative (voir Appendice A). L'Autoportrait se présente sous la forme d'un différenciateur sémantique où la cible de l'évaluation est ainsi formulée : « Je suis une personne... ». Le répondant s'évalue donc à l'aide des huit paires d'adjectifs suivantes [l'adjectif en caractères italiques indique le pôle créatif] : « conservatrice / *innovatrice* »; « *créative* / conforme »; « *originale* / banale »; « ordinaire / *unique* »; « concrète / *imaginative* »; « traditionnelle / *excentrique* »; « conventionnelle / *avant-gardiste* »; *inventive* / imitatrice. Vis-à-vis de chaque paire d'adjectifs le répondant indique son appréciation personnelle en cochant l'endroit approprié sur une échelle de type Likert allant de « 1 » à « 7 ».

Au sein de l'étude de Goulet (1998), l'index sémantique de créativité fourni par l'Autoportrait affiche une consistance interne satisfaisante (alpha de Cronbach de 0,86). De plus, les corrélations élevées que ce score maintient avec des mesures concurrentes de créativité appuient sa validité convergente, à tout le moins auprès d'étudiantes universitaires pré-graduées (Goulet, 1998).

La Liste d'adjectifs

La Liste d'adjectifs désigne la version française mise au point par Gough et Gendre (1982) de l'Adjective Check List (ACL, Gough & Heilbrun, 1980). Selon la consigne originale de l'ACL, le répondant doit cocher parmi la liste des 300 adjectifs proposés ceux qui le décrivent. À partir des adjectifs marqués il est possible d'établir plusieurs indices de sa personnalité (Gough & Gendre, 1982). Pour les fins de cette recherche, nous avons retenu l'index de personnalité créative (IPC) de Domino (1970) qui correspond au nombre total des 59 adjectifs définissant l'échelle ACL-Cr cochés par le répondant.

La consistance interne de l'IPC s'avère généralement très satisfaisante (Domino, 1970, 1994; Domino & Giuliani, 1997; Goulet, 1998). De plus sa validité de convergence a été démontrée au fil d'études portant sur l'évaluation de la créativité cinématographique (Domino, 1974) ou photographique (Domino & Giuliani, 1997), de l'engagement à la création artistique (Routhier, 2002) ainsi que de la créativité d'un essai photobiographique (Goulet, 1998).

Le Comment Pensez-Vous?

Ce questionnaire évalue le potentiel créatif en explorant des attributs et des aspects biographiques associés au comportement créateur (Davis, 1975,

1989; Davis & Subkoviak, 1975). Leroux et Bujold (voir Bujold, 1993) ont réalisé la traduction française de la forme E du How Do You Think? (HDYT) de Davis (1977). Chacun des 100 énoncés que renferme le Comment Pensez-Vous? (CPV) doit être répondu sur une feuille de réponses à l'aide d'une échelle de type Likert en cinq points (voir Appendice A). Le score total de potentiel créatif résulte de l'addition des scores bruts, après inversion de la cotation de certains items.

Les études portant sur les qualités psychométriques du HDYT et du CPV ont été réalisées auprès d'étudiants de niveau collégial ou universitaire. Le coefficient de consistance interne (alpha de Cronbach) du score total de la version originale anglaise (Davis, 1975; Davis & Bull, 1978) comme de sa traduction française (Bilodeau, 1996; Bujold, 1993; Goulet, 1998; Langevin, 1998; Munger, Leroux, & Habimana, 2001) se situe aux alentours de 0,90. La validité prédictive du HDYT a été démontrée par Davis (1975; Davis & Bull, 1978). Le score du potentiel créatif (SPC) a été mis en relation de façon probante avec des indices rivaux de créativité (Bujold, 1993; Goulet, 1998) ou de créativité photographique (Bilodeau, 1996; Goulet, 1998; Langevin, 1998).

La relance de l'invitation à participer

Une invitation à participer à une tâche photographique était intégrée à la toute fin du protocole administré aux 224 répondants initiaux. La faible prévalence de volontaires nécessita le renouvellement de l'invitation, tout en sollicitant plus directement la gente masculine dont le nombre était trop restreint.

Du groupe initial des 224 répondants, 68 se seront portés volontaires pour accomplir une tâche photographique. Toutefois, 24 d'entre eux auront décidé de ne pas effectuer la tâche. Le groupe final comprend donc 44 participants (30 filles et 14 garçons) âgés de 15 à 18 ans ($M = 16,30$; $ÉT = 0,85$).

LA PRODUCTION DES ESSAIS AUTOPHOTOGRAPHIQUES CRÉATIFS

Lors de la deuxième phase de cueillette des données, l'expérimentatrice a rencontré les participants en sous-groupes de deux à dix individus, selon leur disponibilité. Cette rencontre durait entre 30 et 45 minutes et avait lieu dans un local de l'établissement scolaire réservé à cet effet. Elle débutait par l'obtention de leur consentement éclairé (voir Appendice B), suivi de l'administration de deux sous-tests de pensée divergente figurée.

Les Tests de Pensée Créative de Torrance

À l'instar de Leroux (1979) et de Kim et Michael (1995), la pensée divergente figurée a été mesurée à partir des sous-tests « 2. On finit un dessin » et « 3. Les lignes » de la forme A de la batterie des Tests de Pensée Créative de Torrance (TPCT, Torrance, 1976). Pendant la période chronométrée de 10 minutes allouée pour la passation d'un sous-test, le répondant doit compléter des dessins et leur attribuer un titre. Chaque réponse à un sous-test est cotée sur quatre critères idéationnels : la fluidité, la flexibilité, l'élaboration et l'originalité. La fluidité correspond à la capacité du répondant d'exprimer plusieurs idées pertinentes à l'épreuve. La flexibilité renvoie à l'habileté de sa pensée à recourir à des catégories différentes de pensée divergente. L'élaboration caractérise sa capacité à détailler ou embellir une idée. L'originalité cerne la rareté d'expression d'une idée au sein d'un sous-test.

Les TPCT ont été utilisés dans des centaines d'études (Torrance, 1988) et demeurent la batterie d'instruments de mesure de la pensée divergente la plus utilisée mondialement (Hébert, Cramond, Millar, & Silvian, 2002). Lors de la cotation de tests figurés, Heausler et Thompson (1988) ont trouvé un accord inter-juge élevé entre un coteur informé des visées d'une recherche et un autre coteur « aveugle ». La fidélité et la validité des scores de pensée divergente ont été documentées auprès de multiples groupes testés et s'avèrent adéquates aux

fins de recherche avec un large spectre d'âges, y compris des adolescents (Torrance, 1988).

Une fois la passation des TPCT accomplie, l'expérimentatrice décrivait aux participants les caractéristiques et le fonctionnement de l'appareil photo devant leur être confié pour accomplir leur tâche photographique. Aux fins de la démonstration, l'expérimentatrice et chaque participant avaient en main l'appareil photo (sans film) afin de pouvoir le manipuler. Le modèle de l'appareil photo de marque « Polaroid® » est un « Polaroid 3000 AF ». Cet appareil automatique avec mise au point fixe possède un flash intégré ainsi qu'un retardateur. L'option permettant à l'utilisateur de prendre des photos au format panoramique avait été désactivée.

La rencontre se poursuivait par une lecture et discussion de la consigne suivante qui expliquait la tâche photographique :

En employant le matériel photographique prêté, produis huit autoportraits originaux qui répondent de la manière la plus créative possible à la question « Qui es-tu? ». Tu dois te photographier. Chaque autoportrait doit illustrer un thème différent des autres autoportraits et démontrer ta créativité photographique en proposant une définition visuelle la plus imaginative possible d'un aspect de la personne que tu es.

Chacune de tes photos doit être un autoportrait réel. Un autoportrait photographique est le portrait d'un(e) photographe exécuté par lui (elle)-même. Plus spécifiquement, tu devras te présenter « réellement » sur tes autoportraits en y signalant ta présence sensible, physique ou corporelle. Celle-ci devra être incontestable pour une personne avertie qui examinerait

ultérieurement l'une ou l'autre de tes photos, tu devras prévoir y incorporer au moins un indice matériel visible qui tendrait à démontrer sur la photo finale que c'est bel et bien une image de toi-même que tu as voulu réaliser. Parmi les moyens imaginables pour rendre une photographie de soi, il est possible d'utiliser le temporisateur (ou retardateur) de l'appareil photo : ce dispositif permet d'en différer le déclenchement.

Tu dois être l'unique photographe de chacune de tes photos. Tes autoportraits seront évalués au niveau de leur créativité photographique. Pour qu'ils reflètent bien ta créativité photographique, il faudra que tu les aies, chacune, photographiées personnellement. Donc, tu devras penser et faire chacun de tes autoportraits. Avant, pendant ou après la prise d'une photo, personne d'autre que toi ne devrait ni t'influencer en regard de l'idée de base d'une de tes photos, ni toucher à ton matériel photographique.

Avant de quitter la rencontre, l'appareil photo était chargé d'un film couleur 35 mm de huit poses « Kodak Gold » (200 ISO) alors qu'un mini trépied « araignée » était inséré dans l'étui protecteur de l'appareil photo. De plus, chaque participant recevait un aide-mémoire. Celui-ci se présentait sous la forme d'un petit livret pouvant se glisser dans l'étui protecteur de l'appareil photo (voir Appendice C). Il intégrait un schéma de l'appareil avec rappel de ses fonctions ainsi qu'une copie écrite de la consigne. De plus, l'aide-mémoire comportait des zones vierges de commentaires où le participant devait intituler chaque autoportrait et commenter par écrit ce qu'il cherchait à y représenter. Cette condition de contrôle a été imposée au participant afin d'imiter la procédure habituelle de cueillette d'un essai biophotographique traditionnel.

Un délai de 2,5 jours a été accordé à chaque participant pour accomplir son essai photographique, avant que le matériel photographique ne soit récupéré. Ceci pouvait être fait par un dépôt dudit matériel au secrétariat de l'école ou par une remise en main propre à l'expérimentatrice. Moins du tiers des participants auront finalement rédigé intégralement la portion de l'aide-mémoire leur demandant une description écrite de leurs photos. Peu après la fin de la tâche photographique par le dernier sous-groupe de participants, l'expérimentatrice a contacté chaque participant pour lui remettre en main propre un exemplaire gratuit de l'intégralité de ses photos afin de le remercier de sa participation.

Le développement des films et le tirage en double des épreuves sur papier photographique mat au format 4 x 6 po. ont été confiés à la responsabilité d'un même laboratoire local de développement photographique. Après élimination des photos complètement ratées, c'est-à-dire des épreuves monochromes habituellement noires ne comportant aucune forme discernable, les 44 participants auront finalement produit 366 photos utilisables pour une moyenne de 8,32 photos par essai autophotographique créatif, alors que tout essai comporte de 6 photos à 10 photos¹.

¹ Ce dernier nombre s'explique par le fait que, selon l'amorçage de départ d'un film au moment de son installation dans un appareil photo, il est parfois possible d'obtenir une ou deux photos additionnelles par rapport au nombre de photos stipulé sur la bobine dudit film.

L'ÉVALUATION DES ESSAIS AUTOPHOTOGRAPHIQUES CRÉATIFS

Un panel de six juges composé d'autant de femmes que d'hommes a évalué les photos des participants en suivant la méthode consensuelle d'Amabile (1996). Les juges étaient des étudiants en photographie d'un centre de formation professionnelle mauricien. Chaque juge s'est engagé par écrit à respecter la confidentialité du matériel photographique (voir Appendice D).

Les épreuves des 366 photos utilisables ont été insérées dans les pochettes protectrices de feuilles plastifiées de type archivage. Le portfolio de l'essai d'un participant était monté sur les pages recto verso d'une feuille en respectant sa séquence de prise des photos. Les portfolios ont été regroupés dans un cartable et assemblés selon un ordre aléatoire. Chacun a été identifié par un code composé de deux lettres (p. ex., « AB ») et chaque photo par un numéro de matricule distinctif. L'ordonnement des numéros de photo à coter ainsi que des critères de cotation variaient d'un juge à l'autre. La séquence spécifique desdits numéros était reportée sur une grille d'évaluation remise à un juge, en même temps que le cartable regroupant les photos.

Chaque juge a évalué, indépendamment des autres, les autoportraits photographiques sur les critères de créativité photographique, de valeur esthétique et de qualité technique. Dans les directives données au juge, il lui

était demandé de se familiariser avec le matériel photographique en le parcourant au départ dans son ensemble afin de calibrer sa cotation et, ainsi, être mieux en mesure d'exploiter toute l'étendue possible des cotes pour juger d'un critère (voir Appendice D). Un critère était coté sur une échelle de type Likert en 5 points allant de *très faible* (cote « 1 ») à *très fort* (cote « 5 »).

LA DÉFINITION OPÉRATOIRE DES VARIABLES DE LA RECHERCHE

Nous présentons, ici, un synopsis des variables de la recherche. Chacune se trouve précisée d'après la nature des opérations nécessaires à la mise en forme finale de la mesure d'un individu donné sur ladite variable. L'ensemble des variables définies est découpé en trois regroupements, selon l'usage attendu d'une variable dans cette recherche. À cet égard, on distinguera les variables *descriptives* et *principales* de celles dites *de contrôle*.

Les variables descriptives

Ces variables serviront à la description des groupes analysés. Le statut de participation fractionne le groupe initial des 224 répondants en 44 participants (cote « 1 ») et 180 non participants (cote « 0 »). L'âge exprimé en nombre d'années est celui déclaré par le répondant. La variable nominale du niveau scolaire peut adopter la valeur « 4 » ou « 5 », selon le niveau d'études

secondaires d'appartenance du répondant. La variable nominale du sexe est arbitrairement codée « 0 » pour les filles et « 1 » pour les garçons.

Les variables principales

Les variables principales se départagent en quatre sous-ensembles : les indicateurs du profil photographique, les mesures de créativité personnelle, les scores de pensée divergente ainsi que l'estimé de la créativité photographique de l'essai.

Les indicateurs du profil photographique

Les indicateurs de ce profil d'un répondant sont les suivants : sa possession d'un appareil photo et son expérience en photographie, le nombre de photos qu'il a prises, sa fréquence de prise de photos et son intérêt pour la photographie.

Appareil. Cette variable nominale résulte de l'identification par le répondant du fait de posséder (cote « 1 ») ou non (cote « 0 ») un appareil photo.

Expérience. Cet indicateur équivaut à la cote que le répondant attribue à son degré d'expérience personnelle en photographie sur une échelle de type Likert en sept points allant de « 1 » (*Très peu expérimenté(e)*) à « 7 » (*Très expérimenté(e)*).

Nombre de photos. Cet indicateur correspond au nombre déclaré par le répondant des photos qu'il a prises lors des 12 mois antérieurs.

Fréquence. Cet indicateur de la fréquence avec laquelle le répondant affirme prendre des photos est une variable pouvant adopter l'une des cinq valeurs suivantes : Jamais (« 1 »), Rarement (« 2 »), Parfois (« 3 »), Souvent (« 4 ») ou Très souvent (« 5 »).

Intérêt. Cette variable correspond à l'autonotation du répondant en regard de son intérêt pour la photographie sur une échelle de type Likert en sept points allant de « 1 » (*Très peu intéressé(e)*) à « 7 » (*Très intéressé(e)*).

Les mesures de créativité personnelle

Ces mesures d'un répondant sont les suivantes : son autonotation comme photographe créatif et comme personne créative, l'index sémantique de créativité, l'index de personnalité créative, le score du potentiel créatif.

Autonotation comme photographe créatif (APhC). Cette variable correspond à la cote qu'un répondant s'octroyait comme photographe créatif, sur une échelle de cotation de type Likert en sept points allant de « 1 » (*Très peu créatif*) à « 7 » (*Très créatif*).

Autonotation comme personne créative (APC). Cette variable est l'évaluation personnelle du répondant à titre de personne créative sur une échelle de cotation de type Likert en sept points allant de « 1 » (*Très peu créative*) à « 7 » (*Très créative*).

Index sémantique de créativité (ISC). Cette variable est le score dérivé du questionnaire Autoportrait de Goulet (1998). La détermination du score final nécessite les trois opérations suivantes : 1) rectification de la cotation de trois items inversés; 2) transformation des cotes brutes obtenues à l'aide d'une échelle de type Likert en sept points sur une échelle correspondante allant de « -3 » à « +3 »; 3) calcul de la moyenne des cotes transformées. Le coefficient de consistance interne (alpha de Cronbach) de l'ISC calculé auprès du groupe des 224 répondants de cette recherche est de 0,92.

Index de personnalité créative (IPC). L'échelle ACL-Cr de Domino (1970) est formée par un regroupement de 59 des 300 adjectifs de l'ACL. Domino propose que le score de l'index de personnalité créative équivaille au décompte des adjectifs cochés par le répondant parmi son échelle ACL-Cr. Théoriquement, ce score peut donc varier de 0 à 59. Dans notre étude, le coefficient de cohérence interne de l'index calculé à partir des réponses brutes à l'échelle ACL-Cr des 224 répondants est de 0,81 (alpha de Cronbach).

Il est reconnu par les concepteurs de l'ACL (Gough & Heilbrun, 1980), comme de ses traducteurs en langue française (Gough & Gendre, 1982) que le nombre d'adjectifs cochés par le répondant exerce une incidence directe sur le score qu'il obtient à toute échelle dérivée de l'ACL. Le score calculé à partir des réponses brutes d'un répondant qui cochant trop peu d'adjectifs, donc excessivement parcimonieux, résulterait en une sous-évaluation. Par contre, le répondant très prolix obtiendrait un score démesurément gonflé sur toute échelle de mesure de nature strictement additive (c.-à-d. là où tout item coché reçoit une pondération positive), comme c'est le cas de l'échelle ACL-Cr de Domino. Dans le but de pallier à ce phénomène, divers procédés ont été mis de l'avant afin de pondérer les réponses à l'ACL d'un répondant en tenant compte du nombre total des adjectifs qu'il a cochés parmi les 300 adjectifs de l'ACL.

Compte tenu de son approche idiosyncrasique plutôt que nomothétique, et à l'instar de Goulet (1998) et Routhier (2002), nous avons appliqué le procédé mis de l'avant par Broughton (1984). Au lieu de pondérer le score total d'une échelle de l'ACL en se référant à des intervalles de classes découpant arbitrairement le nombre total de réponses émises à l'ACL, Broughton (1984) recommande de traiter individuellement chaque répondant et de convertir le score brut de ses réponses en un score z ajusté en fonction de sa propre courbe de distribution de la fréquence des réponses qu'il a émises. Pondéré de cette manière, un adjectif coché par un répondant parcimonieux serait crédité d'une valeur supérieure, pour lui, comparativement à la valeur attribuée à cet adjectif, mais coché par un répondant plus prolix. Ainsi donc, le score résultant de l'index de personnalité créative (IPC) d'un répondant correspond au total de ses scores z calculés sur les 59 adjectifs de l'échelle ACL-Cr de Domino.

Score du potentiel créatif (SPC). Cette variable correspond au score total du Comment Pensez-Vous? (CPV) de Davis (1977). L'intervalle théorique des scores bruts varie de 0 à 500. Telle qu'établie sur le groupe des 224 répondants de cette recherche, la consistance interne (alpha de Cronbach) du score du potentiel créatif est de 0,92.

Les scores de pensée divergente figurée

Les quatre critères originaux proposés par Torrance ont été appliqués pour coter les scores de pensée divergente figurée dérivés des TPCT (Centre de Psychologie Appliquée, 1976). Le score de fluidité idéationnelle est le nombre d'idées pertinentes produites par le répondant. Le score de flexibilité idéationnelle correspond au nombre de catégories différentes sous lesquelles se rangent les idées exprimées. Le score d'originalité idéationnelle renvoie à la faible fréquence statistique de l'idée exprimée. Le score d'élaboration idéationnelle dépend de la quantité de détails intégrés à l'expression d'une idée.

La fiabilité de la cotation des critères de pensée divergente repose sur la démonstration préalable d'une fidélité inter-évaluateurs satisfaisante. Deux évaluatrices du même âge et ayant la même formation en psychologie ont coté un échantillon de 22 protocoles tirés au hasard. La cotation des critères de fluidité, de flexibilité et d'originalité a été faite conformément aux directives énoncées dans le manuel de cotation (Centre de Psychologie Appliquée, 1976). La cotation du critère d'élaboration a nécessité une adaptation, car elle est objectivement moins bien établie que celle des trois autres critères. À cet effet, nous avons conçu une grille de cotation, avec des exemples prédéfinis comme guides, restreignant à un intervalle allant de « 0 » à « 3 » la cote attribuable à un dessin (voir Appendice D). Avant de coter ses protocoles, chaque évaluatrice s'est pratiquée sur des protocoles non inclus dans cette recherche. Ensuite, elles

ont eu une rencontre pour confronter l'adéquation de leur jugement. Puis, elles ont coté indépendamment l'une de l'autre les protocoles échantillonnés. Les coefficients de corrélation inter-évaluatrices (r de Pearson) calculés par critère et par sous-test sont tous significatifs à $p < 0,001$ et varient de 0,80 (élaboration au sous-test 2) à 1,00 (fluidité au sous-test 2). Compte tenu de ces résultats, une évaluatrice unique a assumé la cotation de l'intégralité des 44 protocoles.

Même si Torrance (1988) défend les critères de cotation précédents comme autant de mesures distinctes de la pensée divergente, il est reconnu que les scores de flexibilité et d'originalité des TPCT sont directement affectés par celui de fluidité, c'est-à-dire le nombre de réponses émises (Michael & Wright, 1989). Ce qui porte ombrage à la validité discriminante de ces scores qui entretiennent des interrelations trop élevées (Okamoto & Takaki, 1992). Au sein de notre étude, ce phénomène se répète. Le score de fluidité partage une variance vraie commune de 79,21 % avec celui de flexibilité ($r(42) = 0,89$, $p < 0,001$) et de 72,25 % avec celui d'originalité ($r(42) = 0,85$, $p < 0,001$). Pour résoudre ce problème, Hocevar (1979; voir également Michael & Wright, 1989) recommande de pondérer les scores de flexibilité et d'originalité en les divisant respectivement par le score de fluidité. Après avoir appliqué la correction suggérée à nos scores correspondants nous sommes mieux en mesure de défendre l'indépendance de leurs critères puisque si la corrélation native entre les scores bruts de flexibilité et d'originalité était de 0,72 ($p < 0,001$), après

rectification elle devient non significative : $r(42) = -0,14$ (n.s.). Ainsi, selon la transformation décrite, les scores de flexibilité et d'originalité seront épurés de la contamination de la fluidité. Finalement, le score d'un répondant sur chaque critère de pensée divergente s'établit comme suit :

Score total de fluidité figurée. Le score de fluidité d'un sous-test équivaut au dénombrement des idées pertinentes produites par le répondant, à raison d'un point par réponse pertinente. Le score total de fluidité figurée résulte de l'addition des scores bruts des deux sous-tests.

Score pondéré de flexibilité figurée. Le score de flexibilité d'un sous-test correspond au décompte des catégories différentes sous lesquelles se rangent les idées exprimées à l'intérieur d'un sous-test; ceci à raison d'un point accordé par catégorie distincte. Le score brut de flexibilité a été divisé par le score de fluidité dudit sous-test. Le score total de flexibilité est la somme des scores pondérés de flexibilité des deux sous-tests.

Score pondéré d'originalité figurée. La cote d'originalité (« 0 », « 1 » ou « 2 ») attribuée à un dessin complété est déterminée en référence à la rareté (faible fréquence statistique) de l'idée illustrée, selon les normes pré-établies propre à un sous-test (Centre de Psychologie Appliquée, 1976). Le total des cotes brutes d'originalité d'un sous-test a été divisé par

le score de fluidité dudit sous-test. Le score total d'originalité figurée provient de la somme des scores pondérés d'originalité des deux sous-tests.

Score total d'élaboration figurée. D'après la grille de cotation appliquée, la valeur octroyée à un dessin d'après le critère d'élaboration pouvait varier de « 0 » à « 3 ». La simple addition des cotes brutes de l'ensemble des dessins à l'intérieur d'un sous-test fournit le score d'élaboration dudit sous-test. Le score total d'élaboration est le fruit de l'addition du score de chaque sous-test.

L'estimé de la créativité photographique d'un essai

Les six juges ont appliqué les mêmes opérations de cotation lors de leur évaluation des autoportraits photographiques pertinents sur un critère de créativité photographique et deux critères de contrôle, soit la valeur esthétique et la qualité technique.

Créativité photographique. D'après la formule prophétique de Spearman-Brown (Amabile, 1983, 1996) le coefficient de l'accord entre les six juges calculé à partir de leurs cotes brutes sur le critère de créativité photographique atteint 0,78. L'estimé final de la créativité photographique

de l'essai d'un participant équivaut à la moyenne des cotes octroyées par les juges divisée par le nombre de photos de son essai.

Les variables dites de contrôle

Les variables du statut de participation et du sexe des participants déjà présentées seront également impliquées dans des analyses de vérification de leurs effets potentiels sur les variables principales. Il en sera de même de la variable de la désirabilité sociale. Par ailleurs, les estimés de la valeur esthétique et de la qualité technique des essais photographiques viseront à confronter la validité discriminante de l'estimé de la créativité photographique.

La désirabilité sociale

La mesure de désirabilité sociale équivaut au score total fourni par le BIDR-40, après rectification de la cotation des 20 items inversés. Le coefficient alpha de Cronbach calculé dans cette étude auprès du groupe des 224 répondants est de 0,69.

La valeur esthétique

Le coefficient de l'accord entre les juges sur le critère de valeur esthétique atteint 0,79 (formule prophétique de Spearman-Brown). L'estimé final de la valeur esthétique d'un essai correspond à la moyenne des cotes des juges divisée par le nombre de photos de l'essai.

La qualité technique

Le coefficient de l'accord entre les juges sur le critère de qualité technique est 0,75 (formule prophétique de Spearman-Brown). L'estimé final de la qualité technique d'un essai est égal à la moyenne des cotes des juges divisée par le nombre de photos de l'essai.

Résultats

Ce chapitre présente les résultats des analyses statistiques. La première étape vise une description du groupe des répondants et du sous-groupe des participants en regard des mesures recueillies. La deuxième étape compare le sous-groupe des non participants à celui des participants, afin d'identifier des biais potentiels introduits au niveau du recrutement des participants. Dans le processus de confrontation de la validité interne et externe des mesures prélevées auprès des participants, nous scruterons l'organisation des liens se manifestant entre les indicateurs du profil photographique, les mesures de désirabilité sociale, de créativité personnelle, les scores de pensée divergente ainsi que les estimés photographiques jugés dans les autoportraits. Parmi ces estimés, nous focaliserons spécifiquement sur le rapport entretenu par l'estimé de créativité photographique avec les autres mesures prélevées.

Pilotée sur l'ordinateur IBM Risc System/6000 de l'UQTR, la version 6.1 (Aix 3.2.5/4) du progiciel statistique SPSS pour la plate-forme Unix a servi à calculer les résultats rapportés. Le seuil alpha de probabilité appliqué à un test d'inférence statistique sera de 0,05.

LA DESCRIPTION DES VARIABLES MESURÉES AUPRÈS DES RÉPONDANTS ET DU SOUS-GROUPE DES PARTICIPANTS

Le Tableau 1 présente les statistiques descriptives des indicateurs du profil photographique, des indices de créativité personnelle et de celui de désirabilité sociale évalués auprès du groupe des 224 répondants. On y observe que l'écart-type de la plupart de ces variables témoigne d'une variabilité suffisante de leurs scores. De plus, leur coefficient d'asymétrie révèle que leur distribution respective est positivement asymétrique (plus forte concentration des scores dans la portion gauche de la distribution), excepté pour l'autonotation comme personne créative (APC). Toutefois, les statistiques de tendance centrale (écart observé entre la médiane et la moyenne) et celles de la distribution des scores avec des valeurs positives très élevées de voussure (distribution pointue) et d'asymétrie positive de la variable du nombre de photos prises témoignent du fait qu'elle déroge du modèle de la distribution normale (là où les valeurs correspondantes de médiane et de moyenne seraient identiques, alors que celles de voussure et d'asymétrie devraient être égales à « 0 »).

En se référant à l'intervalle théorique propre à chaque variable mesurée à l'aide d'une échelle de type Likert, d'après leur échelon médian respectif, les moyennes observées mettent en évidence que si, comme groupe, les répondants ont un intérêt moyen pour la photographie, ils se situent en deçà de

Tableau 1

Statistiques descriptives des variables de profil photographique, de créativité personnelle et de désirabilité sociale du groupe de répondants
(*N* = 224)

Variable	Intervalle	<i>Md</i>	<i>M</i>	<i>ÉT</i>	Voussure	Asymétrie
Profil photographique						
Expérience ^a	1,00 - 7,00	3,00	2,94	1,47	-0,75	0,21
Photos prises ^b	0,00 - 768,00	25,00	49,03	72,20	45,46	5,23
Fréquence	1,00 - 5,00	3,00	2,58	1,10	-0,72	0,18
Intérêt ^a	1,00 - 7,00	4,00	4,16	1,79	-0,96	0,23
Créativité personnelle						
APhC	1,00 - 7,00	3,00	3,29	1,69	-0,98	0,17
APC	1,00 - 7,00	5,00	4,43	1,59	-0,52	-0,36
ISC	4,00 - 43,00	24,00	24,40	7,38	-0,17	0,14
IPC	-7,42 - 33,86	13,65	13,85	8,25	-0,41	0,04
SPC	207,00 - 425,00	302,00	308,20	41,82	-0,02	0,47
Désirabilité sociale						
BIDR-40	91,00 - 224,00	153,00	154,13	22,91	0,49	0,33

Note. APhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score de potentiel créatif; BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

^a *N* = 223; ^b *N* = 218.

la moyenne en regard de leur expérience et leur perception de soi comme photographe créatif, alors que comme personne créative ils ont tendance à entretenir une perception plus positive d'eux.

Le Tableau 2 reproduit la matrice des coefficients de corrélation calculés entre les variables de profil photographique, de créativité personnelle et de désirabilité sociale prélevées sur le groupe global des répondants. Aucune des variables du profil photographique ou de créativité personnelle n'est entachée du biais de la désirabilité sociale, leurs corrélations avec sa mesure étant presque nulles : $-0,05 \leq r(222) \leq 0,07$. L'examen des interrelations des variables du profil photographique et de créativité personnelle révèle qu'elles entretiennent un bon niveau de convergence ($0,16 \leq r(222) \leq 0,62$), si on fait exception des corrélations non significatives observées entre l'index sémantique de créativité (ISC) et la possession d'un appareil photo ($r(222) = 0,11$), ainsi qu'entre l'index de personnalité créative (IPC) et les indicateurs du profil photographique : $-0,11 \leq r(222) \leq 0,07$.

Afin de clarifier la structure des relations entre ces mesures, une analyse à composantes principales avec une rotation oblique (*oblimin*) a été réalisée sur elles en leur adjoignant comme variable de contrôle celle du sexe (cotée :

Tableau 2

Intercorrélations des variables sur le groupe des répondants ($N = 224$)

Variable	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Profil photographique										
1. Appareil										
2. Expérience	0,35 ^c									
3. Nbre de photos	0,29 ^c	0,34 ^c								
4. Fréquence	0,47 ^c	0,46 ^c	0,61 ^c							
5. Intérêt	0,41 ^c	0,51 ^c	0,44 ^c	0,63 ^c						
Créativité personnelle										
6. APhC	0,32 ^c	0,55 ^c	0,33 ^c	0,52 ^c	0,62 ^c					
7. APC	0,19 ^b	0,31 ^c	0,16 ^a	0,29 ^c	0,35 ^c	0,59 ^c				
8. ISC	0,11	0,22 ^c	0,17 ^a	0,23 ^c	0,26 ^c	0,45 ^c	0,48 ^c			
9. IPC	-0,11	0,07	0,02	0,03	0,06	0,16 ^a	0,21 ^b	0,29 ^c		
10. SPC	0,23 ^c	0,28 ^c	0,32 ^c	0,43 ^c	0,44 ^c	0,57 ^c	0,56 ^c	0,63 ^c	0,22 ^c	
Désirabilité sociale										
11. BIDR-40	0,05	0,07	-0,05	0,02	-0,05	-0,03	0,03	0,01	-0,04	0,03

Note. A PhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score de potentiel créatif; BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

^a $p < 0,05$. ^b $p < 0,01$. ^c $p < 0,001$.

filles « 0 », garçons « 1 »). Les résultats du Tableau 3 identifient trois composantes principales ayant chacune une racine latente supérieure à 1. Elles contribuent à expliquer 60,5 % de la variance globale des scores.

La première composante explique 37,5 % de la variance et regroupe les variables associées à la *pratique photographique*. Incidemment, on note que le coefficient de structure du sexe (-0,69) l'associant à cette composante suggère que ce sont surtout les répondants de sexe féminin qui pratiqueraient la photographie. Expliquant 14,1 % de variance, la deuxième composante regroupe avant tout les mesures auto-descriptives de créativité personnelle et de créativité photographique. Aussi, nous proposons de l'identifier à un *concept de soi créatif*. Enfin, la troisième composante qui contribue à expliquer 8,9 % de la variance en est une de *désirabilité sociale*, car principalement déterminée par la mesure du BIDR-40. Ici, on constate que l'index de personnalité créative (IPC) s'y trouve associé avec un coefficient de structure d'orientation négative (-0,30); comme quoi les répondants obtenant un score élevé à l'IPC auraient tendance à exprimer un faible désir d'approbation sociale.

Les participants à la tâche photographique sont décrits au Tableau 4 qui présente les variables examinées précédemment, les scores de pensée divergente ainsi que les critères estimés par les juges dans leurs autoportraits

Tableau 3

Analyse en composantes principales des indicateurs du profil photographique, de créativité personnelle, de désirabilité sociale et du sexe des répondants (N = 224)

Variables	Composantes			h ²
	1	2	3	
Photo - Fréquence	0,85	0,31		0,74
Photo - Intérêt	0,78	0,41		0,66
Photo - Appareil	0,70			0,53
Photo - Nombre	0,68			0,48
Photo - Expérience	0,60	0,38		0,48
APhC	0,58	0,72		0,68
SPC	0,44	0,79		0,70
APC	0,32	0,76		0,61
ISC		0,79		0,64
BIDR-40			0,89	0,82
IPC		0,54	-0,30	0,42
Sexe	-0,69			0,50
Racine latente	4,50	1,70	1,06	
% de variance	37,5	14,1	8,9	

Note. Seuls les coefficients de structure \geq à 0,30 sont rapportés. APhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score de potentiel créatif; BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

Tableau 4
 Statistiques descriptives des variables mesurées
 auprès du groupe des participants ($n = 44$)

Variable	Intervalle	<i>Md</i>	<i>M</i>	<i>ÉT</i>	Voissure	Asymétrie
Profil photographique						
Expérience	1,00 - 5,00	3,50	3,23	1,27	-0,72	-0,52
Photos prises	0,00 - 768,00	50,00	76,75	116,34	30,20	5,11
Fréquence	1,00 - 5,00	3,00	3,18	1,02	-0,23	0,03
Intérêt	1,00 - 7,00	6,00	5,34	1,36	0,95	-0,89
Créativité personnelle						
APhC	1,00 - 7,00	5,00	4,36	1,50	0,02	-0,75
APC	2,00 - 7,00	5,00	5,11	1,37	-0,02	-0,67
ISC	6,00 - 43,00	27,50	27,77	8,39	-0,03	-0,27
IPC	1,51 - 32,12	15,17	15,11	7,20	-0,54	0,21
SPC	262,00 - 423,00	344,50	338,32	42,22	-0,84	0,04
Pensée divergente						
Fluidité	11,00 - 40,00	22,00	22,23	6,25	0,50	0,44
Flexibilité	1,21 - 2,00	1,56	1,53	0,21	-0,50	0,33
Élaboration	3,00 - 37,00	13,00	13,82	8,16	1,39	1,14
Originalité	0,97 - 3,25	2,33	2,25	0,49	0,02	-0,46
Autoportraits						
Esthétisme	1,50 - 2,98	2,30	2,31	0,32	0,29	-0,50
Technique	1,63 - 3,27	2,49	2,48	0,34	0,28	-0,41
Créativité	1,80 - 3,54	2,63	2,62	0,40	-0,01	0,17
Désirabilité sociale						
BIDR-40	117,00 - 214,00	153,00	154,48	22,16	-0,13	0,31

Note. APhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score de potentiel créatif; BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

photographiques. En moyenne ($M = 3,23$), les participants s'attribuent une expérience personnelle en photographie se situant sous la valeur médiane (« 4 ») de l'intervalle théorique de l'échelle de mesure (cotes allant de « 1 » à « 7 »). Par contre, en se référant à l'intervalle théorique (cotes allant de « 1 » à « 5 ») de l'échelle de mesure de la fréquence photographique, on constate que le groupe des participants ($M = 3,18$) se situe légèrement au dessus de sa valeur médiane (« 3 »). Avec une valeur de 5,34, la moyenne de leur intérêt pour la photographie (déclaré sur une échelle variant de « 1 » à « 7 ») les présente comme un groupe très intéressé.

Par ailleurs, pour une variable donnée des indicateurs du profil photographique des participants (voir Tableau 4), sa moyenne a tendance à s'élever comparativement à celle des répondants (voir Tableau 1), alors que son écart-type correspondant a tendance à se resserrer, sauf ici, pour le nombre de photos prises. Ce phénomène se répète pour les mesures de créativité personnelle. Leur moyenne est plus élevée chez les participants que chez les répondants initiaux, alors que leur écart-type correspondant diminue, exception faite des variables ISC et SPC.

En regard des évaluations des autoportraits, si l'on considère que la valeur théorique maximale pouvant être obtenue était de « 5 », les données

suggèrent que les juges ont peu entrevu d'autoportraits exceptionnels, sur l'un ou l'autre des critères appliqués.

LES COMPARAISONS ENTRE LES SOUS-GROUPES DE PARTICIPANTS ET DE NON PARTICIPANTS

Nous avons procédé à une vérification préliminaire de l'existence de différences potentielles sur les variables mesurées en fonction du volontariat et du sexe de nos participants. En regard du volontariat, rappelons que les 224 répondants de la première vague de cueillette des données avaient été conviés à produire des autoportraits photographiques. Or, seulement 19,64 % d'entre eux ($n = 44$) s'impliqueront volontairement dans une participation effective.

En regard du sexe des participants, deux observations militent en faveur d'une plus grande vigilance à son égard. D'une part, en se référant au bassin des répondants, les 14 participants masculins ne représentent que 31,82 % du groupe final des participants. Ce groupe intègre un nombre significativement plus élevé de filles ($n = 30$) que de garçons, par rapport au groupe des non participants qui, lui, englobe un peu plus de garçons ($n = 96$) que de filles ($n = 84$) : $\chi^2(3, N = 224) = 6,55$ ($p < 0,01$). D'autre part, les résultats de l'analyse de la structure factorielle des mesures prélevées auprès des répondants attirent l'attention sur le fait que des variables associées à la production photographique

pouvaient se moduler selon le sexe des participants. Il nous semble donc tout indiqué d'explorer les répercussions du sexe au sein du groupe de participants finalement constitué.

En regard des variables descriptives

Il n'y a pas de différence dans la répartition des participants et des non participants selon les deux niveaux scolaires d'origine : $\chi^2(3, N = 224) = 0,64$ (n.s.). De même, il n'existe aucune différence d'âge entre le groupe des participants ($M = 16,34$ ans, $ÉT = 0,83$) et celui des non participants ($M = 16,29$ ans, $ÉT = 0,85$) : $F(1,223) = 0,13$ (n.s.).

En regard des indicateurs du profil photographique

Au sein du groupe des non participants, 57,8% ($n = 129$) affirment posséder un appareil photo. Chez les 44 participants, cette proportion grimpe à 76%, car seulement 10 d'entre eux déclarent ne pas posséder d'appareil photo. Cette différence de répartition s'avère significative : $\chi^2(3, N = 223) = 8,48$ ($p < 0,01$). Le Tableau 5 offre un résumé des résultats d'une analyse de variance

Tableau 5

Analyse de variance bidimensionnelle des indicateurs du profil photographique des répondants selon le statut de participation et le sexe ($N = 224$)

Profil photographique	Source de variation	<i>dl</i>	Carré moyen	<i>F</i>
Expérience	Statut	1	2,69	1,29
	Sexe	1	5,38	2,59
	Statut x Sexe	1	1,08	< 1
	Résiduelle	3	6,98	
	Totale	222		
Nbre de photos	Statut	1	17576,08	4,01*
	Sexe	1	85607,95	19,55***
	Statut x Sexe	1	121,80	< 1
	Résiduelle	3	64705,26	
	Totale	217		
Fréquence	Statut	1	10,70	13,10***
	Sexe	1	28,54	34,94***
	Statut x Sexe	1	2,24	2,74
	Résiduelle	3	30,28	
	Totale	223		
Intérêt	Statut	1	52,67	22,85***
	Sexe	1	45,20	19,61***
	Statut x Sexe	1	7,53	3,27
	Résiduelle	3	69,57	
	Totale	222		

* $p < 0,05$. ** $p < 0,01$. *** $p < 0,001$.

bidimensionnelle (sexe x statut) sur chaque indicateur mesuré de manière continue du profil photographique. On y observe que, sauf en ce qui a trait à leur expérience déclarée en photographie, des effets simples liés au statut et au sexe sont signalés sur les indicateurs du nombre de photos prises, de la fréquence de prise de photos ainsi que de leur intérêt pour la photographie. Toutefois, aucun des effets d'interaction ne s'avère significatif. La consultation des moyennes des sous-groupes, rapportées au Tableau 6, met en évidence que, par rapport au groupe des non participants, celui des participants a tendance à obtenir des scores moyens plus élevés sur chacun de ces trois indicateurs. Il en est de même du groupe des filles lorsque comparé à celui des garçons.

En regard des mesures de créativité personnelle

Le Tableau 7 présente un sommaire des résultats d'une analyse de variance bidimensionnelle du sexe et du statut de participation sur chaque mesure de créativité personnelle. Si, on observe des différences significatives liées au statut sur chaque mesure, exceptée celle de l'index de personnalité créative (IPC), il n'y a pas d'effet simple lié au sexe sur aucune des mesures de créativité. Toutefois, l'effet d'interaction statut x sexe est déclaré significatif pour le score de potentiel créatif (SPC) : $F(3,223) = 6,85$ ($p < 0,01$). La lecture

Tableau 6

Moyennes des variables mesurées par sous-groupe de répondants
et par sexe ($N = 224$)

Indice mesuré	Participants ($n = 44$)		Non participants ($n = 180$)	
	Filles ($n = 30$)	Garçons ($n = 14$)	Filles ($n = 84$)	Garçons ($n = 96$)
Profil photographique				
Expérience	3,30 (1,15)	3,07 (1,54)	3,19 ^a (1,29)	2,59 (1,62)
Nombre de photos	92,77 (134,09)	42,43 (52,90)	71,04 ^b (59,75)	16,75 ^c (31,89)
Fréquence	3,40 (0,89)	2,71 (1,14)	3,08 (0,92)	1,87 (0,85)
Intérêt	5,57 (1,10)	4,86 (1,75)	4,76 (1,44)	3,07 ^d (1,66)
Créativité personnelle				
APhC	4,27 (1,46)	4,57 (1,60)	3,38 (1,38)	2,72 (1,78)
APC	5,13 (1,41)	5,07 (1,33)	4,64 (1,35)	3,93 (1,73)
ISC	28,43 (8,71)	26,36 (7,77)	24,98 (7,34)	22,35 (6,26)
IPC	15,52 (7,25)	14,23 (7,27)	12,84 (8,04)	14,16 (8,84)
SPC	335,27 (43,20)	344,86 (40,80)	314,41 (39,09)	288,96 (33,69)
Désirabilité sociale				
BIDR-40	149,43 (20,27)	165,29 (22,88)	155,07 (22,54)	153,15 (22,89)

Note. L'écart-type apparaît entre parenthèses sous sa moyenne. APhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score de potentiel créatif; BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

^a $n = 83$; ^b $n = 81$; ^c $n = 93$; ^d $n = 95$.

Tableau 7

Analyse de variance bidimensionnelle des mesures de créativité personnelle des répondants selon le statut de participation et le sexe ($N = 224$)

Créativité	Source de variation	<i>df</i>	Carré moyen	<i>F</i>
APhC	Statut	1	59,01	23,41***
	Sexe	1	1,01	< 1
	Statut x Sexe	1	7,36	2,92
	Résiduelle	3	27,88	
	Totale	223		
APC	Statut	1	21,03	8,96**
	Sexe	1	4,76	2,03
	Statut x Sexe	1	3,36	1,43
	Résiduelle	3	16,23	
	Totale	223		
ISC	Statut	1	437,93	8,62**
	Sexe	1	173,69	3,42
	Statut x Sexe	1	2,34	< 1
	Résiduelle	3	323,78	
	Totale	223		
IPC	Statut	1	59,36	< 1
	Sexe	1	0,01	< 1
	Statut x Sexe	1	53,60	< 1
	Résiduelle	3	60,14	
	Totale	223		
SPC	Statut	1	46364,91	32,87***
	Sexe	1	1978,32	1,40
	Statut x Sexe	1	9659,68	6,85**
	Résiduelle	3	26522,57	
	Totale	223		

Note. APhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score du potentiel créatif.

* $p < 0,05$. ** $p < 0,01$. *** $p < 0,001$.

comparative des moyennes de ces mesures réparties par sexe et statut du Tableau 6 révèle que le groupe des participants a globalement tendance à manifester un niveau plus élevé de créativité personnelle que le groupe des non participants. Par contre, au sein du groupe des participants, le sous-groupe des garçons obtient en moyenne des scores plus élevés au score du potentiel créatif ($M = 344,86$) que celui des filles ($M = 335,27$), alors que le phénomène inverse se présente entre les filles ($M = 314,41$) et les garçons ($M = 288,96$) du groupe des non participants.

En regard de la mesure de désirabilité sociale

Ni le statut de participation, ni le sexe n'exercent d'effet simple sur la mesure de désirabilité sociale du BIDR-40 (voir Tableau 8). Toutefois, on observe un effet d'interaction significatif ($F(3,223) = 4,78, p < 0,05$) : le sous-groupe des garçons participants affiche une moyenne ($M = 165,29$) plus élevée que celle du sous-groupe des filles participantes ($M = 149,43$), alors que l'inverse se manifeste, toutefois avec un mince écart, au sein du groupe des non participants entre les filles ($M = 155,07$) et les garçons ($M = 153,19$).

Tableau 8

Analyse de variance bidimensionnelle de la désirabilité sociale des répondants selon le statut de participation et le sexe ($N = 224$)

Variable	Source de variation	<i>df</i>	Carré moyen	<i>F</i>
BIDR-40	Statut	1	332,63	< 1
	Sexe	1	1526,21	2,93
	Statut x Sexe	1	2487,00	4,78*
	Résiduelle	3	857,16	
	Totale	223		

Note. BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

* $p < 0,05$. ** $p < 0,01$. *** $p < 0,001$.

Le portrait d'ensemble brossé par les résultats des analyses précédentes permet de mieux saisir la spécificité de notre groupe de « volontaires ». Une première caractéristique du groupe des participants consiste en la disproportion observée de la représentation de la gente féminine par rapport à la gente masculine (ratio 2:1). Or, il y avait un nombre légèrement plus grand de garçons que de filles parmi les répondants. Sur le groupe des répondants, on a entrevu que le sous-groupe des filles contribuerait davantage que celui des garçons à définir la composante de production photographique mise en évidence. Par ailleurs, les résultats d'analyses de variance ont précisé que les participants se différenciaient des non participants en regard de leur intérêt plus marqué pour la

photographie, ainsi que leur plus forte assiduité et fréquence à la pratiquer. Or, ces mêmes facettes de leur profil photographique se sont avérées davantage prononcées chez les filles que chez les garçons, indépendamment de leur statut de participation ou non à la recherche.

Une deuxième caractéristique définissant le statut de notre groupe de participants est sa tendance à regrouper des adolescents plus créatifs que celui des non participants. À tout le moins, c'est ce que suggèrent les différences observées sur quatre des cinq mesures de créativité personnelle. Enfin, le groupe des participants masculins de cette recherche se distingue par leur propension à exprimer un plus fort besoin d'approbation sociale que celui du groupe des participantes. Ce phénomène peut être attribuable à l'invitation à participer un peu plus soutenue à leur égard lors de la relance, invitation à laquelle certains parmi eux auront finalement consentie.

Compte tenu des résultats précédents, il ne semble pas y avoir matière à exclure le sous-groupe des participants masculins des analyses à venir. Toutefois, des vérifications complémentaires seront effectuées lorsqu'une analyse impliquera l'une des variables sur lesquelles des différences liées au sexe ont été précédemment repérées.

LA VALIDATION INTERNE DES MESURES DU PROFIL PHOTOGRAPHIQUE, DE CRÉATIVITÉ PERSONNELLE ET DE PENSÉE DIVERGENTE

Le Tableau 9 reproduit la matrice des coefficients de corrélation calculés sur l'ensemble des variables mesurées auprès des participants à la tâche photographique. Nous examinerons les questions de l'influence possible de la désirabilité sociale ainsi que de la validité interne des mesures prélevées selon leur regroupement conceptuel.

La vérification du biais de la désirabilité sociale

Deux des coefficients de corrélation calculés engageant l'indice de désirabilité sociale face à l'une ou l'autre des variables mesurées atteignent un niveau de signification statistique. Il existerait une relation inverse ($r(42) = -0,39$, $p < 0,01$) entre le besoin d'approbation sociale et le fait de posséder un appareil photo. Cependant, un examen par sexe de cette relation révèle qu'elle reflète davantage la spécificité du sous-groupe des garçons ($r(12) = -0,62$, $p < 0,05$) par rapport à celui des filles ($r(28) = -0,08$, n.s.). Par ailleurs, la mesure de créativité associée à l'autonotation du participant comme personne créative semble légèrement affectée par le biais de la désirabilité sociale : $r(42) = 0,30$ ($p < 0,05$).

Tableau 9

Intercorrélations des variables sur le groupe des participants ($n = 44$)

Variable	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Profil photographique																	
1. Appareil																	
2. Expérience	40 ^b																
3. Nbre de photos	26	18															
4. Fréquence	48 ^c	34 ^a	52 ^c														
5. Intérêt	34 ^a	25	32 ^b	39 ^b													
Créativité personnelle																	
6. APhC	10	30 ^a	25	29	35 ^a												
7. APC	-03	06	08	12	14	67 ^c											
8. ISC	-07	07	09	-01	-04	43 ^b	44 ^b										
9. IPC	-08	02	17	-02	-12	31 ^a	32 ^a	47 ^c									
10. SPC	05	13	29	13	16	73 ^c	67 ^c	53 ^c	36 ^a								
Pensée divergente																	
11. Fluidité	06	-11	-08	03	-13	-03	-07	-07	-08	-09							
12. Flexibilité	15	00	-01	-02	01	-28	-26	18	-11	-10	-42 ^a						
13. Élaboration	23	21	43 ^b	12	42 ^b	38 ^b	30 ^a	29	31 ^a	39 ^b	-01	00					
14. Originalité	20	-05	09	08	12	30 ^a	30 ^a	16	14	26	00	-14	07				
Autoportraits																	
15. Esthétisme	22	17	08	35 ^b	18	13	-05	05	-07	10	17	-26	07	05			
16. Technique	15	20	03	26	14	12	01	12	-01	07	25	-32 ^a	17	08	91 ^c		
17. Créativité	16	16	16	30 ^a	28	22	-05	10	02	08	07	-22	25	09	88 ^c	88 ^c	
Désirabilité sociale																	
18. BIDR-40	-39 ^b	-24	-29	-14	-27	04	30 ^a	-02	09	13	-20	-14	-10	-06	-10	-08	-08

Note. La virgule décimale a été omise. APhC = Autonotation comme photographe créatif; APC = Autonotation comme personne créative; ISC = Index sémantique de créativité; IPC = Index de personnalité créative; SPC = Score de potentiel créatif; BIDR-40 = Mesure de désirabilité sociale.

^a $p < 0,05$. ^b $p < 0,01$. ^c $p < 0,001$.

La cohésion des indicateurs du profil photographique

Tous les coefficients de corrélation calculés entre les indices du profil photographique s'avèrent positifs. Seuls d'eux d'entre eux ne sont pas significatifs et impliquent en chaque cas l'indicateur du nombre de photos prises. Cet indicateur n'a pas de lien avec le fait de posséder un appareil photo ($r(42) = 0,26$, n.s.). Or, un examen par sexe confirme que cette absence de corrélation s'observe également chez les filles ($r(28) = 0,18$, n.s.) et les garçons ($r(12) = 0,49$, $p = 0,08$). Par ailleurs, l'indice du nombre de photos prises n'entretient pas de relation sur le groupe des participants avec l'indice d'expérience photographique antérieure : $r(42) = 0,18$ (n.s.). Toutefois, si on l'examine par sexe, on constate qu'un lien existe pour le sous-groupe des garçons ($r(12) = 0,62$, $p = 0,02$) et non pour celui des filles ($r(28) = 0,19$, n.s.).

La cohésion des mesures de créativité personnelle

Tous les coefficients de corrélation calculés entre les mesures de créativité personnelle sont positifs et significatifs. Ces corrélations varient de 0,31 à 0,67. Ce phénomène déjà observé sur le groupe global des répondants se maintient donc sur le groupe spécifique des participants.

La cohésion des scores de pensée divergente

Excepté le coefficient de corrélation négatif calculé entre le score de fluidité et celui de flexibilité ($r(42) = -0,42, p < 0,05$), aucun des autres coefficients de corrélation bi-variée calculés entre les scores de pensée divergente n'atteint un seuil de signification statistique.

LA VALIDATION EXTERNE DES MESURES DU PROFIL PHOTOGRAPHIQUE, DE CRÉATIVITÉ PERSONNELLE ET DE PENSÉE DIVERGENTE

Afin de pouvoir apprécier la mesure par laquelle les construits sous-jacents aux regroupements des variables se font mutuellement écho, nous examinerons la qualité des liens entretenus entre ces groupes de variables (voir Tableau 9) chez les participants à la tâche photographique.

La relation entre les indicateurs du profil photographique et les mesures de créativité personnelle

Aucun des coefficients de corrélation calculés entre l'un ou l'autre des indices du profil photographique et l'une ou l'autre des mesures de créativité personnelle ne franchit le seuil minimal de signification statistique. Ce qui constitue un contraste frappant par rapport à la configuration globale des liens positifs et significatifs (sauf avec IPC) précédemment constatée sur le groupe des répondants (voir Tableau 2).

La relation entre les scores de pensée divergente et les indicateurs du profil photographique

Les mesures de fluidité, de flexibilité et d'originalité n'ont aucun lien significatif avec les indicateurs du profil photographique. De fait, seule l'élaboration obtient des corrélations positives avec chaque indicateur du profil photographique; deux de ces relations se révèlent significatives, soient celle avec l'indicateur du nombre de photos prises lors des 12 derniers mois ($r(42) = 0,43, p < 0,01$) et celle avec l'indicateur de l'intérêt pour la photographie ($r(42) = 0,42, p < 0,01$).

La relation entre les scores de pensée divergente et les mesures de créativité personnelle

Les mesures de fluidité et de flexibilité n'obtiennent aucun lien significatif avec l'une ou l'autre des mesures de créativité personnelle. L'originalité entre en relation seulement avec l'APhC ($r(42) = 0,30, p < 0,05$) et l'APC ($r(42) = 0,30, p < 0,05$). De son côté, la mesure d'élaboration entretient des relations significatives avec quatre des cinq mesures de créativité personnelle, soient celles : du SPC ($r(42) = 0,39, p < 0,01$), de l'APhC ($r(42) = 0,38, p < 0,01$), de l'IPC ($r(42) = 0,31, p < 0,05$) et de l'APC ($r(42) = 0,30, p < 0,05$). De fait, seule la valeur limitrophe de 0,29 ($p = 0,06$) du coefficient r enregistré entre l'élaboration et l'ISC n'est pas déclarée significative.

LA VALIDATION DES ESTIMÉS PHOTOGRAPHIQUE DES ESSAIS

La cohésion des estimés photographiques des essais

L'examen des liens observés entre les trois critères photographiques estimés dans les autoportraits démontre une redondance élevée entre leur mesure respective (voir Tableau 9). La corrélation entre les estimés des deux critères de contrôle, soit la qualité technique et la valeur esthétique, atteint 0,91 ($p < 0,001$). L'estimé de la créativité photographique obtient un coefficient identique de 0,88 ($p < 0,001$) lorsque mis en lien avec l'estimé de l'un ou l'autre des deux autres critères. Les résultats d'une analyse à composantes principales confirment l'existence d'une composante unique dont la valeur de la racine latente est de 3,74. Elle regroupe les trois critères tout en expliquant 91,3 % de la variance des scores. L'ordonnancement des critères photographiques en regard de leur apport respectif (coefficient de structure et indice de communalité) à la définition de la composante est le suivant : valeur esthétique (0,97; $h^2 = 0,95$), qualité technique (0,95; $h^2 = 0,91$), créativité photographique (0,94; $h^2 = 0,88$).

Les liens tissés par les estimés photographiques avec les indices du profil photographique

L'estimé de la valeur esthétique des autoportraits est en relation avec la fréquence de prises de photographie ($r(42) = 0,39$; $p < 0,01$). L'estimé de leur

qualité technique, quant à lui, entre en relation avec la fréquence de prise de photos ($r(42) = 0,32; p < 0,05$) et l'expérience photographique ($r(42) = 0,30; p < 0,05$). Quant à l'estimé de la créativité photographique, il entretient un lien avec la fréquence photographique ($r(42) = 0,34; p < 0,05$) ainsi qu'avec l'intérêt pour la photographie ($r(42) = 0,30; p < 0,05$).

Les liens tissés par les estimés photographiques avec les mesures de créativité personnelle

Aucun des estimés évalués dans les autoportraits photographiques n'entretient de liens avec l'une ou l'autre des mesures de créativité personnelle.

Les liens tissés par les estimés photographiques avec les scores de pensée divergente

Ni l'estimé de la valeur esthétique des autoportraits photographiques, ni celui de leur qualité technique n'entrent en relation avec l'un ou l'autre des scores de pensée divergente. De fait, le seul lien significatif et d'orientation négative trouvé associe l'estimé de la qualité technique au score de flexibilité : $r(42) = -0,34; p < 0,05$).

Le contrôle de la co-variation des estimés de la valeur technique et de la qualité esthétique sur celui de la créativité photographique

Un premier objectif poursuivi par les analyses corrélationnelles précédentes était de pouvoir statuer sur la validité interne des mesures en regard de leur construit respectif. À ce chapitre, les co-variations observées au sein de chaque groupe de variables rattachées en propre au profil photographique, au construit de la créativité personnelle ou à l'évaluation des autoportraits tend à confirmer le fait que ces regroupements de variables ont une certaine légitimité conceptuelle. Par contre, ceci ne semble pas pouvoir s'appliquer aux variables identifiées comme mesures de pensée divergente.

Un deuxième objectif poursuivi était celui d'établir l'existence d'une certaine validité externe des groupes de variables du profil photographique, de créativité personnelle et de pensée divergente. À l'évidence, les variables d'un groupe partagent peu de variance commune avec celles rattachées aux autres regroupements. Tout au plus, certaines variables réussissent à tisser des liens privilégiés avec quelques autres variables spécifiques.

Le but ultime des analyses précédentes était de démontrer que l'estimé de la créativité photographique évalué dans les autoportraits convergeait avec les mesures prélevées, surtout de créativité personnelle et de pensée divergente. Les résultats obtenus infirment la démonstration anticipée. Mais, un dernier

aspect demande à être exploré avant d'entériner cette conclusion, en regard de la validité discriminante de l'estimé de la créativité photographique.

On l'a entrevu, l'estimé de la créativité photographique entre trop fortement en relation avec les estimés de la valeur esthétique et de la qualité technique. Ces trois critères jugés dans les autoportraits partagent une co-variation trop élevée pour défendre la validité discriminante de l'estimé de créativité photographique, comme de l'un des deux autres, par ailleurs. À l'aide de la technique de la corrélation partielle de premier et de second ordre, nous avons repris l'ensemble des calculs mettant en lien cet estimé avec les autres variables mesurées. Si l'on cherche à contrôler la variance commune de l'estimé de créativité photographique avec l'un ou l'autre des deux autres estimés, il s'avère que l'estimé épuré de créativité photographique ne réussit pas davantage à tisser de liens significatifs avec l'une ou l'autre des mesures du profil photographique, de créativité personnelle ou de pensée divergente. Compte tenu de ces dernières vérifications, nous devons conclure des analyses statistiques précédentes que leurs résultats infirment l'hypothèse de recherche qui annonçait que l'évaluation de la créativité photographique obtenue à partir des autoportraits de nos participants pouvait former une mesure valide de leur créativité.

Discussion

Le but de cette étude était de vérifier la mesure par laquelle la tâche de produire des autoportraits photographiques par des photographes néophytes pouvait permettre d'obtenir un indice fiable et valide de leur créativité photographique. Par-delà la difficulté anticipée d'établir la validité discriminante d'une telle mesure, il était néanmoins escompté pouvoir mettre en évidence sa validité convergente avec des indices concurrents de créativité personnelle et de pensée divergente figurée.

À titre de tentative d'extension et de bonification des résultats de l'étude de Goulet (1998) réalisée auprès de jeunes adultes, nous nous attendions à ce que notre étude portant sur des adolescents puissent générer des résultats apparentés aux siens, à tout le moins en regard de la portion commune des mesures prélevées par nos études respectives. Nos résultats ne fournissent qu'un appui partiel très faible à la promotion de la procédure d'évaluation que nous avons développée comme moyen de révéler la créativité photographique auprès d'une population de photographes semblable à celle des participants de notre étude. Ce qui a pour effet de nous inciter, d'une part, à réviser les exigences et conditions imposées aux participants par l'aménagement de la tâche de production photographique en fonction de leurs caractéristiques individuelles et, d'autre part, à passer en revue les conditions de l'évaluation des

autoportraits en relation avec les attributs des juges. De plus, nous jetterons un regard critique sur les propriétés de l'estimé de créativité photographique ainsi que sur celles des mesures de créativité personnelle et de pensée divergente qui étaient présumées pouvoir lui faire directement écho.

LA SPÉCIFICITÉ DU GROUPE DE PARTICIPANTS VOLONTAIRES

Comme il en est des études antérieurement réalisées dans un contexte de production photographique, la nôtre a fait appel à des participants « volontaires ». L'attention particulière que nous avons consacrée à documenter les différences distinguant nos participants à cette recherche des non participants permet d'identifier et de reconnaître l'incidence prépondérante du mode de recrutement sur la nature et la portée des résultats obtenus. Invités à participer sans gage de rémunération à une expérience photographique, les participants de notre groupe possèdent des caractéristiques électives par rapport à celles du groupe des non participants.

Le recrutement de participants plus créatifs et plus expérimentés en photographie

Dans les faits, nos participants se sont révélés généralement plus créatifs ainsi que plus intéressés à la photographie, tout en la pratiquant plus fréquemment et avec plus d'assiduité que les non participants. Pour l'essentiel,

ce portrait converge avec celui dressé par Bilodeau (1996) qui avait trouvé, parmi des étudiants pré-gradués en psychologie, que ses participants volontaires à participer à une étude du processus de découverte photographique, manifestaient un potentiel créatif plus élevé, un plus fort intérêt général face à la photographie, tout en ayant une formation supérieure en photographie que les non volontaires. Par ailleurs, au sein de cette recherche, les hommes avaient manifesté une plus forte tendance que les femmes à explorer le matériel photographique avant d'entamer leur tâche de production photographique, alors que les photos des hommes issues de cette production auront été évaluées plus favorablement en regard de leur originalité, qualité technique et valeur esthétique (Bilodeau, 1996). Pour composer son échantillon de participants, il y avait eu appariement d'un participant féminin à un participant masculin de niveau semblable en regard du potentiel créatif et de l'intérêt général pour la photographie. Ceci à partir d'un bassin de volontaires marqué par une forte disproportion de candidates potentielles par rapport au petit nombre de candidats potentiels (ratio 3,66:1). Accomplie dans un autre contexte, notre étude a également rencontré comme difficulté celle de susciter la mobilisation volontaire d'un plus grand nombre de candidats masculins.

Le volontariat au féminin

Au sein de notre étude qui a recruté tous les volontaires disponibles, la disproportion observée dans un ratio 2:1 du plus grand nombre de participantes que de participants mérite d'être discutée. Dans la plupart des études biophotographiques de Dollinger et de ses associés, un phénomène semblable se répète (p. ex., Dollinger & Clancy, 1993; Dollinger et al., 1999). En ce cas, comme dans celui de la recherche de Bilodeau (1996), il pourrait s'interpréter par le fait que leurs participants proviennent de volontaires recrutés à l'intérieur de cours de psychologie qui, eux, attirent généralement une plus forte clientèle féminine que masculine. Par contre, notre étude a recruté ses participants auprès de plus jeunes complétant leurs études secondaires, là où dès le départ il y avait un nombre quasi-équivalent d'étudiants des deux sexes. Nous n'avons pas accès à aucune statistique qui permettrait de décrire au sein de la population de nos participants l'incidence de la pratique photographique. Toutefois, à partir des observations prélevées sur le groupe initial de répondants, il semble que cette pratique était davantage affirmée pour les filles que les garçons. Aussi, il semble conséquent que notre groupe final de participants à la tâche photographique ait recruté davantage de filles que de garçons.

L'homogénéité du groupe de participants et la variabilité des mesures

Le mode de recrutement a eu pour effet la constitution d'un groupe de participants relativement homogènes sur la plupart des variables du profil photographique et de la créativité personnelle. Cette limitation de l'étendue possible des scores sur les variables mesurées pourrait expliquer la faiblesse des corrélations observées lorsque lesdites variables étaient mises en relation avec d'autres, également limitées dans leur variabilité (Alexander, 1988; Yamamoto, 1965), comme celle de l'estimé de la créativité photographique de leurs autoportraits. Il est donc possible que l'absence de démonstration de l'hypothèse générale de recherche puisse être attribuée, en partie, à un artefact méthodologique associé au recrutement d'un groupe de participants volontaires s'avérant trop homogène sur les variables principales à l'étude.

LES EXIGENCES ET CONDITIONS INHÉRENTES DE LA TÂCHE PHOTOGRAPHIQUE

Au sein de notre étude, la tâche de production photographique était définie différemment de celle demandant à être matérialisée par les participants des études empiriques jusqu'alors réalisées dans une perspective biophotographique. Notre participant était explicitement informé de deux exigences, l'une spécifiant le thème de la production photographique, c'est-à-dire des autoportraits, l'autre précisant que chaque autoportrait devait faire preuve de

créativité au plan photographique. L'accomplissement de la tâche comportait le double défi de produire des images de soi par l'usage créatif du médium utilisé. Ce qui nous renvoie à une interrogation fondamentale : Est-ce que les participants possédaient les attributs psychologiques suffisants pour que l'expérience de la tâche photographique suscite un processus créatif véritable?

Le processus photographique créatif

La durée d'un processus créateur n'est pas préétablie et demeure influençable par de multiples facteurs, dont la complexité du concept à transposer dans le produit final et la maîtrise des moyens à mobiliser pour l'exécuter. Pour la plupart des gens, l'acte de photographier se réalise rapidement, sans perte apparente de temps. Or, une telle attitude va à l'encontre d'une approche créative en photographie qui, elle, reconnaît l'importance du temps dévolu aux diverses étapes du processus créateur sous-jacent, allant de l'imagination d'une idée à sa mise en image dans la composition finale de la photographie.

Un photographe professionnel comme Fiddler (2003) pourfend le mythe de l'apparente spontanéité de la créativité du génie. Il insiste plutôt sur le fait que le photographe qui aspire à devenir un artiste doit « patiemment trouver sa vision individuelle personnelle » et « patiemment laisser le processus créatif se

développer » (Fiddler, 2003, p. 2). Il y aurait donc au moins deux ordres de temporalité qui s'interpénétreraient pour conditionner la production d'une photographie créatrice, soit le temps exigé par la formation d'une certaine vision personnelle chez le photographe créatif, temps long qui devrait en soi influencer sur la durée plus courte du processus de création d'une image particulière.

La vision photographique personnelle

Pris comme ensemble, nos adolescents étaient des photographes inexpérimentés. Combien parmi eux avaient pris conscience, lors d'une formation antérieure à la pratique photographique ou lors d'un apprentissage en autodidacte, de la distance séparant l'acte irréfléchi de « prendre » une photographie, de celui mûrement réfléchi de « faire » une photographie (Hirsch & Erf, 2002). Animé par une pensée réflexive et auto-réflexive, l'acte de faire une photo créative mobilise des connaissances abstraites et des compétences techniques. Quel était leur niveau d'habileté à utiliser efficacement le matériel photographique pour appuyer l'expression juste de leurs intentions? Parmi nos participants, on peut supposer que rares étaient ceux qui entretenaient de réelles aspirations face à une carrière de photographe. Or, Fiddler (2003) souligne, en ces termes, la différence séparant le photographe créatif (ou ayant du succès) de l'aspirant photographe :

Le processus qui conduit à une vision personnelle n'est pas chose facile à reconnaître ou définir. Les photographes créateurs connaissent là où leurs intérêts résident et ce qu'est leur sujet. Les photographes ayant du succès, au travers d'un dur labeur et par expérience, ont répondu au lot des questions techniques et liées à la carrière qui hantent les aspirants photographes. En utilisant leur créativité, ces photographes sont capables d'utiliser les outils de la caméra, du film et de l'épreuve pour s'exprimer eux-mêmes. L'aspirant photographe peut voir les moyens et la finalité du processus photographique, mais comment quelqu'un découvre-t-il le processus créatif ? (p. 1)

En se portant volontaires à participer à la recherche, la plupart de nos participants avaient certes manifesté un intérêt intrinsèque pour la photographie, mais leur cheminement en regard de la découverte personnelle de leurs intérêts photographiques spécifiques et de leur propre processus créatif au travers du médium photographique demeure méconnu. Pour assister à l'éclosion de l'expression d'une plus grande créativité photographique, il aurait fallu contrôler leur degré d'engagement personnel à la création photographique (Routhier, 2002). À tout le moins, si nos participants avaient été plutôt du calibre de nos juges, soient des personnes qui aspirent à la profession de photographe, il nous apparaît plus probable que la démonstration escomptée d'une association entre la créativité photographique manifestée dans la production d'autoportraits et des indicateurs de créativité personnelle aurait pu davantage se concrétiser.

La confection matérielle d'autoportraits photographiques

Selon Fiddler (2003), le photographe créateur sait quel est son sujet photographique. Or, le thème photographique devant être exploré par notre participant lui a été imposé : il devait produire à l'aide du matériel photographique prêté pour une période de 2,5 jours des autoportraits sur lesquels il devait physiquement apparaître. Présenté comme défi à relever sur un bref délai, dans quelle mesure les conditions aménageant l'exploration de ce thème ont-elles su faciliter ou inhiber l'expression de la créativité photographique d'un participant?

Est-ce que la période de temps allouée à nos participants pour faire leurs photos était suffisante? La comparaison des études comportant une exigence de production photographique révèle des temps de production variables selon la nature libre ou structurée de la tâche et le lieu intérieur ou extérieur imposé de sa mise en chantier. La séance de photos des études réalisées à l'intérieur en studio avec modèles humains (Kulich & Goldberg, 1978) ou non (Bilodeau, 1996; Langevin, 1998) se déroule sur une période maximale de quelques heures. Il en est de même de la recherche de Henry et Solano (1983) où leurs participants se voyaient également confiés un appareil pour prendre des photos à l'extérieur.

Par rapport aux études de type autophotographique, la période accordée au sein de la nôtre pour produire un essai s'avère l'une des plus brèves. Les

participants des études patronnées par Ziller (1990) ont eu droit à des périodes variant de 4 à 14 jours avant de retourner le matériel photographique qui leurs avait été confié. Les étudiants des recherches de Dollinger et de ses associés, ainsi que de celle de Lippa (1997) bénéficiaient de plusieurs semaines durant leur semestre universitaire pour sélectionner ou prendre des photos, à partir de leurs propres ressources matérielles. Enfin, les participants de l'étude de Goulet (1998) disposaient d'une semaine pour compléter leur tâche. Il est donc possible que la durée accordée à nos participants ait été en soi trop courte pour leurs permettre de s'exprimer de manière optimale dans chacun de leurs autoportraits photographiques. Cependant, cela demeure hypothétique puisque nous n'avons aucun point de repère pour juger de l'utilisation effective du temps finalement consacré par chacun à leur prise de photos respective.

Même si plus des trois quarts de nos participants ont déclaré posséder un appareil photo personnel, nous leurs avons prêté à chacun un même modèle d'appareil photo. Or, qui dit équipement photographique nouveau, dit également temps d'appropriation personnel requis pour pouvoir le maîtriser. En soi, l'appareil prêté n'était pas sophistiqué. Par contre, il fallait que le participant possède une connaissance minimale des contraintes techniques inhérentes à ce type d'appareil (lentille à focale fixe avec viseur à côté de l'axe de la lentille) pour ajuster sa prise de vue en conséquence; ce dont il avait été préalablement informé. Puisque le participant n'avait pas droit à une rétroaction sur un premier

film tiré à l'aide de cet appareil spécifique, il n'a pu visualiser des épreuves obtenues à partir d'un tel dispositif photographique. Ainsi donc, il est possible que l'absence de familiarisation pratique avec cet équipement photographique ait constitué un handicap à l'expression de leur créativité pour les participants parmi les moins expérimentés en photographie.

Le film équipant l'appareil photo de l'un de nos participants en était un de huit poses. La quantité de clichés pouvant être prise étant limitée, il y avait peu de place à l'expérimentation personnelle, comme à l'erreur. De fait, le nombre de photos finales constituant un essai variera de six à 10.

Généralement, les études de Ziller (1990) et ses associés demandait à leurs participants de produire un essai à partir d'un film de 12 poses. Bilodeau (1996) et Langevin (1998) ont fait porter leur observation des comportements de découverte pendant la prise de photo en studio sur la première photo produite par leurs participants à l'aide d'un appareil à développement instantané chargé d'un film de 10 poses. Dollinger & Clancy (1993) ayant fait porter leur analyse sur un essai comprenant 12 photos suggèrent d'augmenter ce nombre de manière à accroître la fidélité et la validité de la mesure.

L'obligation de se représenter physiquement sur les photos prises

La consigne de la tâche photographique découle de celle proposée par Goulet (1998), elle-même calquée sur la proposition originale de Ziller (1990). Au sein de ces études, comme de celles de Dollinger et ses associés (voir Dollinger & Clancy Dollinger, 2003) ainsi que celle de Lippa (1997), le participant pouvait photographier ce qu'il désirait, pour autant que cela contribuait à le décrire. Il n'était pas tenu de se photographier lui-même. Son essai photobiographique était considéré valide même s'il ne comportait aucune photographie le mettant directement en scène. Il pouvait même fournir des images abstraites ou symboliques qui agissaient comme des métaphores pour le décrire.

Notre consigne se différencie de celles des recherches précédentes par son apport de la notion d' « autoportrait » qui, elle, comporte une exigence de concrétude. C'est-à-dire, que le participant devait non seulement tenter de se représenter de manière créative à l'intérieur d'un produit photographique, mais il devait aussi trouver un moyen original d'y incorporer un indice visuel de sa réelle présence physique. Cette exigence inscrite dans la tâche demandée déterminait la pertinence même d'une photo, telle qu'analysée par les juges pour qualifier l'éligibilité d'un autoportrait à être subséquemment évalué sur les critères photographiques.

L'exigence de produire des autoportraits photographiques peut avoir été ressentie comme une tâche difficile par certains de nos adolescents. Si tel est le cas, il est possible qu'au lieu de constituer un défi stimulant à relever, la production d'autoportraits ait eu pour effet antagonique d'inhiber l'expression même de leur créativité.

Rudolph (2003) soutient qu'en soi « faire un autoportrait photographique est une expérience provocante ». Le photographe qui se livre publiquement dans son autoportrait ne peut que tenter de « se projeter le plus honnêtement et ouvertement possible en espérant évoquer un dialogue vrai et significatif avec autrui ». Toutefois, deux sources de biais peuvent venir perturber l'établissement d'un tel « dialogue ». D'une part, il est possible qu'un hiatus existe entre la manière par laquelle le photographe pense être perçu par les autres ou va à leur rencontre et ce qui survient effectivement dans la réalité. Comme le souligne Rudolph (2003), cela dépend de la façon qu'a le photographe de se projeter en tant qu'individu. Or, l'ego, des besoins ou des états d'anxiété passagers peuvent s'immiscer et venir perturber cette projection. D'autre part, l'observateur de l'autoportrait peut se faire inconsciemment une représentation erronée de la personne représentée, la percevant au travers de ses propres « filtres émotionnels », c'est-à-dire son ego, ses propres besoins et anxiétés du moment (Rudolph, 2003).

Compte tenu du niveau de maturité de nos photographes « adolescents », il faut évoquer l'éventualité que des aspects psychologiques intrinsèques de leur développement personnel aient pu venir biaiser une franche projection de soi à l'intérieur de leurs autoportraits photographiques. Mais, quels sont les enjeux psychologiques engagés par la production d'un autoportrait par un adolescent?

Une photographie n'est pas la réalité, elle est la trace d'une représentation imagée d'une certaine réalité. Tout autoportrait ne dévoile qu'une facette de la représentation de soi de son auteur (Rudolph, 2003). Dans un autoportrait, le photographe doit médiatiser symboliquement un aspect de lui-même dans le matériau bidimensionnel d'une photo. Est-ce que la pensée de nos adolescents photographes était suffisamment développée pour qu'ils puissent équitablement bien se représenter symboliquement dans leurs autoportraits photographiques?

La capacité à se représenter symboliquement varie d'un individu à l'autre et est assujettie comme mode de pensée à un certain développement cognitif. Selon Piaget, ce type de pensée abstraite ne deviendrait possible que chez l'individu ayant atteint le stade cognitif des opérations formelles. Normalement, la pensée opératoire formelle fait son apparition chez l'individu âgé de 12 à 18 ans. De plus, elle se compose de plusieurs caractéristiques cognitives distinctes qui ne surviennent pas obligatoirement dans le même ordre chez tous les individus (Byrnes, 1988). L'âge de nos participants variait de 15 à 18 ans, il est donc

concevable qu'un certain nombre d'entre eux se situaient encore au seuil du stade opératoire formel. Leur conception des contenus à représenter dans leurs autoportraits a sans doute été plus difficile à arrêter, puisqu'ils ne pouvaient recourir à des habiletés cognitives impliquées dans leur élaboration.

Par ailleurs, si l'on peut admettre que certaines photographies abstraites se justifient du seul fait de leur caractère expressif, l'acte de se représenter dans un autoportrait comporte une exigence de communication d'un aspect de soi. Or, l'égoïsme de la pensée de l'adolescent est fréquemment observé, même chez les adolescents ayant la capacité à solutionner des problèmes abstraits. Selon Elkind (1984), l'adolescent posséderait la capacité de se projeter dans les pensées des autres, mais il éprouverait de la difficulté à différencier ce qui l'intéresse de ce qui intéresse autrui. Bref, l'adolescent présumerait que tous raisonnent comme lui. Dans le contexte de production d'autoportraits photographiques, plusieurs de nos adolescents auraient pu être enclin à penser ou croire que leurs intentions photographiques étaient intelligibles et aisément compréhensibles par quiconque regarderait leurs photos. Aussi, il est fort possible que, sous-estimant l'ampleur du défi posé par la communication d'un juste reflet de soi, plusieurs aient, paradoxalement, négligés de faire appel à leurs habiletés créatives pour trouver un moyen original de transmettre plus efficacement leur conception d'eux-mêmes.

Même si les adolescents peuvent posséder les habiletés cognitives nécessaires pour se représenter à l'intérieur d'un autoportrait, il semble que de façon générale ils préfèrent le mode verbal comme moyen d'expression (Jourdan-Ionescu & Lachance, 2000). Cela peut-être dû au fait qu'ils estiment le mode verbal moins confrontant car ils le maîtriseraient mieux et qu'ils jugent que leurs aptitudes à se représenter visuellement ne sont pas à la hauteur de leurs aspirations. Daseler (2001) observe que le projet de faire réaliser un autoportrait dans un cours d'arts pictural suscite généralement des réactions d'opposition chez des élèves de niveau scolaire secondaire, plutôt que leur adhésion spontanée. L'estime de soi étant très fragile chez les adolescents, ils ont tendance à se consacrer avec plus d'enthousiasme à des tâches dans lesquelles ils excelleront, afin d'en obtenir une certaine valorisation. À l'inverse, ils seront plus craintifs vis-à-vis d'une tâche qui nécessite des habiletés qu'ils maîtrisent moins bien. Si des participants se sont moins bien investis dans la tâche de représentation de soi qui leurs était demandée, à cause du médium visuel utilisé, cela peut avoir freiné la démonstration de leur potentiel créatif.

Pour qu'une représentation de soi puisse être un juste reflet du soi, il est souhaitable que l'identité individuelle soit assez bien établie. Puisque l'adolescence est une période d'expérimentation où la personne essaie divers rôles avant de forger son identité (Marcia, 1980), la tâche de l'autoportrait photographique peut avoir induit une pression excessive chez les adolescents de

notre groupe dont l'identité n'était pas encore déterminée. Or, cela peut s'être reflété par un manque de spécificité ou de différenciation du soi, tel que finalement représenté dans ses autoportraits. En fonction du stade identitaire où l'adolescent se situe, soit qu'il sera en mesure de bien accomplir une telle tâche, soit qu'il sera incapable de préciser sa pensée concernant les aspects de sa propre identité qu'il souhaiterait voir représentés.

L'image de soi est plutôt instable chez les adolescents qui, non seulement ont à gérer une crise identitaire, mais doivent également apprivoiser les multiples changements physiologiques propre à leur âge. Les personnes physiquement attrayantes ont tendance à produire spontanément davantage d'autoportraits photographiques que les personnes peu attrayantes (Ziller, 1990). L'autoportrait peut apparaître terrifiant pour les adolescents ayant une estime de soi fragile, car il les confronte à une image de soi qu'ils n'ont pas encore amadouée (Weiser, 1988). Afin d'éviter d'éprouver l'angoisse que cela génère, ils peuvent fuir le fait d'être confronté à leur propre image. En effet, pour se soustraire au malaise que cela engendre, il n'est pas rare qu'un adolescent refuse de se faire photographier (Tartar Goddet, 1999), ce qui pourrait expliquer, du moins en partie, le fait que, même si la majorité des sujets photographiés sont des personnes, « les adolescents sont peu photographiés » (Quid.fr©, 2000, p. 2). Cairnes (cité dans Ziller, 1990) a trouvé une relation positive entre l'estime de soi et la propension à produire davantage de photos les représentant, chez un groupe de garçons âgés

de 10 ans. L'examen comparatif des essais autophotographiques produits par un groupe d'étudiants universitaires en consultation psychologique avec ceux d'étudiants d'un groupe de contrôle révèle des différences dans les facettes de l'image de soi : tous les essais des étudiants du groupe de contrôle comportaient des autoportraits, alors que seulement la moitié des étudiants en consultation ont présenté des images d'eux-mêmes (Combs & Ziller, 1977). Rapprochant cette observation du lien trouvé par Cairnes, Ziller (1990) avance que « sous des conditions de stress personnels, les individus révèlent moins d'évaluations de soi. » (p. 61). Or, il peut être angoissant de voir un aspect aussi intime que sa propre représentation de soi devenir publique, même pour un individu ayant une estime de soi assez bien établie.

Nos participants étaient préalablement informés que leurs photographies seraient évaluées par des juges. Aussi, afin de minimiser l'état d'anxiété associé à leurs attributs physiques comme modèles, des participants ont pu fournir une représentation de soi moins visible ou affirmée, plus discrète, voire en retrait d'eux-mêmes. En ce cas, une conséquence possible serait la production d'autoportraits de facture plus neutre ou banale, le participant insistant moins sur ce qui pourrait le différencier des autres ou encore marquer son unicité, son originalité personnelle. Quoique de nature hypothétique, un tel effet indésirable pourrait être atténué si, comme le suggère Weiser (2001), la consigne donnée aux participants insistait plutôt sur le fait que l'évaluation d'un autoportrait

nos participants au niveau du rendu de leurs photos. Ayant une expérience photographique limitée, ils ont peu réussi à mettre en image les autoportraits qu'ils projetaient réaliser. Leurs intentions photographiques pouvaient être créatives mais difficilement observables par une tierce personne, suite aux erreurs retrouvées sur leurs photos, par exemple : la présence d'un flash aveuglant, un mauvais cadrage, etc. Or, comme le suggèrent Domino et Giuliani (1997), les limitations techniques d'une photographie diminuent la possibilité qu'elle puisse se voir reconnue comme créative. Dans les faits, nos juges ont évalué un vaste échantillon de photos comprenant soit une main, un doigt ou une autre partie du corps en guise de représentation de soi. Ces répétitions ont sans doute exercées un impact négatif sur leur évaluation de la créativité photographique.

Dans les études autophotographiques, la pratique veut qu'un juge accorde une cote globale sur un critère donné à l'essai d'un participant, cet essai étant défini par l'ensemble des photos qui le compose. Ainsi, contrairement à l'étude de Goulet (1998), nos juges n'attribuaient pas une cote générique à chaque essai, mais évaluaient systématiquement chacune des 366 photos soumises à leur examen. Même si l'ordre des essais à juger et des critères de cotation était différent d'un juge à l'autre, la lourdeur de la tâche de cotation a sans doute causé un effet de halo ayant pu affecter leur jugement et la cotation résultante. Incidemment, certains de nos juges ont spontanément exprimé avoir ressenti

une diminution d'intérêt à coter les photos de notre groupe de participants puisqu'ils les jugeaient globalement inintéressantes au plan visuel. Amabile (1996, p. 60) souligne que le niveau d'accord inter-juges sur les cotations de la créativité peut dépendre à un certain degré de la magnitude de l'effort requis des juges. Lorsque la tâche d'évaluation est particulièrement exigeante, la fatigue du juge et la difficulté de maintenir sa consistance dans l'application d'un critère tout au long du processus de jugement devrait être anticipé.

La séquence de cotation des critères photographiques

Face à une photographie donnée, le juge devait, en premier lieu, établir sa pertinence en regard de la tâche demandée, soit un autoportrait intégrant un indice de la présence physique de son auteur, ensuite, fournir la cote correspondante des trois critères photographiques. Cette contiguïté a pu se répercuter dans le manque de différenciation observée entre les trois estimés photographiques finalement obtenus. De manière à assurer une plus grande ségrégation entre les critères appliqués, il aurait été sans doute préférable d'exiger que chaque critère soit jugé à tour de rôle, l'un étant systématiquement appliqué à l'ensemble des photos, avant que cet ensemble soit réévalué à l'aide d'un autre critère (Amabile, 1996). Peut être que selon cette modalité, l'identité de chaque critère aurait été davantage démarquée dans l'esprit du juge.

LES MESURES CRITÈRES DE CRÉATIVITÉ PERSONNELLE ET DE PENSÉE DIVERGENTE

Les mesures de créativité personnelle que nous avons utilisées sont identiques à celles de la recherche de Goulet (1998), soit deux auto-notations, l'une comme personne créative (APC), l'autre, comme photographe créateur (APhC), l'index de personnalité créative (IPC) issu de l'échelle l'IPC de Domino (1970), l'index sémantique de créativité (ISC) développé par Goulet (1998) et le score total du Comment Pensez-Vous? (CPV) de Davis (1976). Comme au sein de son étude, nous avons trouvé une configuration de liens significatifs entre chacune de ces mesures, ce qui appuie leur validité convergente. Toute chose étant égale par ailleurs, les critères de créativité personnelle demandent à être différenciés, les uns des autres, d'après leurs propres propriétés métrologiques.

Au sein de l'étude de Goulet (1998), l'auto-notation comme photographe créatif de ses participantes était entachée du biais de la désirabilité sociale, alors qu'au sein de la présente recherche c'est plutôt l'auto-notation comme personne créative. Même si Domino et Giuliani (1997) se portent à la défense de l'usage d'une auto-notation comme mesure valide, il reste difficile d'estimer la fidélité de ce mode d'évaluation (Amabile, 1996).

Par ailleurs, l'index de personnalité créative de Domino (IPC) s'est révélé associé, avec une *pondération négative*, au facteur de désirabilité sociale au sein

de l'ensemble des répondants, alors que la corrélation observée entre la mesure de désirabilité sociale et cette mesure de créativité personnelle n'était pas significative sur le groupe des participants. Considérant le fait que nos répondants étaient des individus plus jeunes que ceux sur lesquels l'IPC est généralement mesuré (Domino, 1970, 1974, 1994; Domino & Giuliani, 1997; Goulet, 1998; Routhier, 2002) il faut envisager le fait que sa validité comme mesure de créativité auprès d'adolescents doive être remise en question. On sait que de par sa composition, l'échelle de personnalité créative de Domino regroupe 59 des 300 adjectifs de l'ACL (Gough & Heilbrun, 1980). Certains des adjectifs contribuant à déterminer le score de l'IPC renvoient à des qualités *néglatives* (c.-à-d. à connotation péjoratives), par exemple : « cynique », « insatisfait », « intolérant ». Ce qui suscite l'interrogation suivante : Est-ce que les adolescents sont, en soi, moins disposés que des plus âgés à se reconnaître de tels attributs, même présents au sein de leur personnalité, dans un contexte de dévoilement de soi à autrui? Ironson et Davis (1979) ont démontré auprès d'étudiants universitaires pré-gradués qu'ils pouvaient falsifier leurs réponses à l'échelle de Domino en simulant le profil d'une personne hautement ou faiblement créative. Il est donc possible, à tout le moins sur notre groupe de répondants initiaux, que plusieurs de nos adolescents aient endossés le rôle d'une personne faiblement créative et que cela se soit reflété dans une sous-estimation de leur score à l'IPC. Or, si tel est le cas, il se peut également que ce phénomène se soit reproduit auprès de certains de nos participants.

Les quatre critères de pensée divergente employés dans notre recherche (la fluidité, la flexibilité, l'originalité et l'élaboration) ont été mesurés à l'aide de sous-tests figurés des Tests de Pensée Créative de Torrance (TPCT). Ni la fluidité, ni la flexibilité n'entrent en relation avec l'une ou l'autre des mesures de créativité personnelle. Si le score d'originalité entretient des liens positifs avec chaque mesure de créativité personnelle, seuls ceux avec les deux auto-notations s'avèrent significatifs. Par contre, le score d'élaboration tisse des liens positifs avec chaque mesure de créativité personnelle, excepté l'index de personnalité créative (IPC). De plus, il est le seul score de pensée divergente à entrer en lien avec deux des indicateurs du profil photographique, soit le nombre de photos prises lors des 12 derniers mois ainsi que l'intérêt déclaré pour la photographie. Enfin, en regard de la relation entre le score d'élaboration et l'estimé de créativité photographique, même si le coefficient observé n'atteint pas le seuil minimal de signification statistique, son orientation positive suggère une tendance en ce sens.

Le type de production visuelle mesuré par les critères des TPCT met en évidence les capacités graphiques de l'individu testé. Les TPCT ont prouvé leur valeur empirique comme mesure d'une certaine forme de créativité et ce, en la dissociant d'un critère concurrent soit, l'aspect esthétique du matériel visuel (Duffy, 1979). Amabile (1996) rapporte que des mesures de pensée divergente

peuvent être mises en lien avec la créativité estimée dans des tâches de collage de papier ou de dessin libre sur ordinateur. Dans l'étude de Dollinger et al. (1999), l'utilisation de mesures de pensée divergente figurée fournies par un autre instrument que les TPCT n'a pas été concluante puisqu'elles n'entretenaient pas de relation avec les critères estimés à l'intérieur de l'essai, dont l'individualité. Il est donc possible que plusieurs des scores de pensée divergente figurée des TPCT, dont l'originalité, ne réussissent pas de manière substantielle à identifier les habiletés visuelles mises en branle lors d'un usage créatif de la photographie.

Le critère d'élaboration opérationnalisé dans les TPCT reflète le nombre de détails supplémentaires non nécessaires à la reconnaissance de l'idée de base exprimée. Nos résultats suggèrent que la capacité d'élaborer une idée au plan graphique puisse se transposer dans la confection d'une photographie, qui elle suscitera une appréciation davantage favorable de sa créativité, de la part de juges experts en photographie. Peut-être qu'une photographie graphiquement élaborée, c'est-à-dire plus fouillée au plan visuel, plus riche en détails ou éléments contextuels se rapproche-t-elle davantage d'une certaine vision de la créativité photographique entretenue par nos juges? Dans le contexte de production de nos participants, il est possible que nos juges aient préféré assister à l'approfondissement par un participant d'une forme de représentation de soi, qu'il œuvre au fil de ses photos à mieux enjoliver un autoportrait, à le

peaufiner au plan technique, plutôt que de rechercher au fil de son essai à produire des autoportraits plus diversifiés. Cette supposition prend appui sur le seul autre lien significatif trouvé entre l'un des scores de pensée divergente et un estimé photographique, soit la relation inverse entre le critère de flexibilité et la qualité technique d'un essai.

LES ESTIMÉS PHOTOGRAPHIQUES DES ESSAIS

Par delà l'estimé de la créativité photographique fourni par nos juges, ceux de la valeur esthétique et de la qualité technique d'un essai ont été également prélevés. Leurs fortes interrelations confirment la difficulté ressentie par nos juges de les discriminer. Même s'il est nettement souhaitable de confirmer la validité discriminante d'une mesure de créativité (Michael & Wright, 1989), il est possible que dans certains contextes cela soit difficilement réalisable (Amabile, 1996). Or, il semble que lorsqu'un jugement de la créativité est porté uniquement sur les photos d'essais produits par des photographes néophytes, il faille assister à l'éclosion du phénomène d'une forte co-variation des aspects créatifs, esthétiques et techniques de leurs photos. Ce phénomène a été observé par Goulet (1998) et s'est reproduit au sein de notre étude. À défaut d'une variabilité suffisante des photos par rapport aux critères explorés, on devrait s'attendre à ce que leur évaluation, quoique originellement pensée comme devant mener à des estimés distincts, retradise plutôt une convergence des

juges dans la reconnaissance d'une certaine uniformisation de ces qualités dans le corpus des photos évaluées. Les résultats d'une analyse en composantes principales ont confirmé que les trois estimés participaient à la définition d'une composante unique. On pourrait donc émettre comme hypothèse que face à des photos ayant peu des qualités estimées par les juges, celles-ci se fondent les unes dans les autres pour former un jugement global de la qualité d'une bonne ou d'une piètre photo. Domino et Giuliani (1997) conçoivent que l'esthétisme est une dimension intrinsèque de l'originalité évaluée dans le portfolio monté par des photographes de différents statuts. Si l'élément technique d'une photo est déficient, la valeur ajoutée de sa créativité pourra être difficilement appréciée. Or, ces jugements semblent en lien avec une certaine pratique de la photo, en regard de la fréquence par laquelle un participant prend des photos. Aussi, il est concevable que les mêmes indices prélevés uniquement auprès de praticiens chevronnés de la photographie qui, eux, maîtriseraient ses aspects techniques pourraient afficher un degré moindre de convergence.

Conclusion

En guise de première partie de cette conclusion, nous effectuerons un bref retour sur les procédures utilisées ainsi qu'un rappel des principaux résultats obtenus. Dans une deuxième partie, nous expliciterons les limites et la portée desdits résultats. Dans leur foulée, nous serons finalement en mesure de proposer des suggestions et des recommandations à apporter aux recherches futures concernées par l'usage de l'autoportrait comme moyen de révéler la créativité photographique de son auteur.

LE SURVOL DES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE

Cette recherche avait pour visée principale d'examiner la convergence d'une évaluation de la créativité photographique avec des mesures de créativité personnelle, de pensée divergente figurée ainsi que des indicateurs du profil photographique des participants. L'essai produit par nos photographes adolescents était composé d'autoportraits pris avec du matériel prêté à cet effet. Cette tâche devait leur fournir l'occasion de s'exprimer de manière créative, autant au niveau du contenu de soi représenté qu'au niveau du moyen trouvé pour s'incorporer physiquement à l'intérieur de leurs autoportraits. L'estimé de la créativité photographique correspondait à la moyenne des cotes octroyées par des juges indépendants ayant évalué chaque cliché d'un essai photographique.

Les évaluateurs ont aussi coté la valeur esthétique et la qualité technique de tout autoportrait.

Des vérifications préalables ont mis en évidence divers éléments concernant le statut des participants et des mesures prélevées. Par rapport au groupe des non participants, celui des participants se caractérise par une prédisposition favorable à la photographie, son niveau plus élevé de créativité personnelle, ainsi qu'une surreprésentation de la gente féminine. La plupart des mesures prélevées se sont avérées exemptes du biais de la désirabilité sociale.

Les résultats des analyses principales n'ont pas corroboré l'hypothèse générale de recherche. On constate bel et bien une convergence parmi les mesures de créativité personnelle mais, elles n'entretiennent aucune relation avec celles de la pensée divergente figurée. Quant à l'estimé de la créativité photographique, il corrèle fortement avec les estimés de la valeur esthétique et de la qualité technique d'un autoportrait, et ne comporte aucun lien ni avec les mesures de créativité personnelle ou de pensée divergente, ni avec les indicateurs du profil photographique.

LES LIMITES DE CETTE RECHERCHE ET LA PORTÉE DES RÉSULTATS

Compte tenu de sa nature corrélationnelle, notre recherche ne peut déborder sur aucune interprétation de type causal. Par ailleurs, elle comporte des limites inhérentes à des choix méthodologiques. Des facteurs propres au mode de recrutement des participants, au cadre opératoire de la tâche de production photographique comme de celui de son évaluation, ainsi qu'au choix des mesures critères prélevées ont contribué à conditionner les résultats finalement obtenus.

En regard du recrutement de volontaires

Le mode d'échantillonnage des participants restreint la portée des résultats de cette recherche. Ceux-ci ont été établis sur un groupe de participants *volontaires* recrutés à partir d'un groupe initial de répondants issus des classes terminales d'une institution d'enseignement secondaire. La documentation des caractéristiques de nos participants par rapport à celles des non participants les présente comme un groupe électif sur la plupart des indicateurs du profil photographique et des mesures de créativité personnelle. Or, ce phénomène qui doit être associé à leur volontariat semble avoir eu pour effet indésirable de délimiter de manière artificieuse l'étendue possible des

scores des variables finalement engagées dans les mises en relation nécessaires à la vérification de l'hypothèse générale de recherche.

En regard de la tâche de production photographique

La procédure mise de l'avant pour encadrer la tâche de production photographique a nécessairement conditionné la qualité du matériel recueilli. La tâche confiée aux participants semble appropriée à la mesure d'un certain potentiel créatif. Au plan de leur développement personnel, nos photographes étaient des adolescents néophytes en photographie. Comme groupe, ils ne possédaient probablement pas de manière suffisamment certaine les capacités cognitives, les habiletés techniques et la maturité affective sous-jacentes à la symbolisation effective d'une représentation de soi créative, telle que commandée par la confection d'autoportraits photographiques créatifs. Compte tenu de la nature des participants impliqués, le niveau de difficulté psychologique ou de défi technique inscrit dans cette tâche était probablement trop élevé pour la plupart d'entre eux.

Des conditions ont pu en entraver l'émergence et la stimulation du processus créateur. En soi, tout processus créateur comporte ses propres hésitations, des erreurs et des reprises avant l'aboutissement d'une œuvre achevée. Il est donc possible que la brièveté de la période mise à la disposition

d'un participant pour créer ses autoportraits ait joué en sa défaveur en le limitant pour réfléchir à des façons originales de traduire en image sa conception de lui-même. De plus, des conditions matérielles comme l'usage d'un équipement photographique non familier, le petit nombre de photos pouvant être prises et l'absence de regard du participant sur sa production finale ne lui ont pas donné la chance d'expérimenter sur le rendu de ses photos, sans risque d'en être pénalisé.

En regard de la tâche d'évaluation photographique

L'évaluation du matériel photographique s'est conformée à la méthode consensuelle proposée à l'origine par d'Amabile (1983). De plus afin de pouvoir apprécier la qualité de la validité discriminante de l'estimé de créativité photographique fournit par les juges, ils ont été appelés à juger deux critères additionnels avec lesquels cet estimé pouvaient être confondus, soit la qualité technique et la valeur esthétique d'un autoportrait. En dépit des effets impondérables de la lourdeur de leur tâche d'évaluation et de la cotation contiguë des trois critères sur un autoportrait donné, leurs estimés ont été reçus comme reflétant bel et bien le fait que notre groupe de participants n'ait pas réussi à produire des autoportraits exceptionnels sur l'un ou l'autre de ces critères, d'après les standards internes de nos juges. De même manière, la forte concomitance observée entre les estimés des trois critères photographiques

pour un autoportrait donné n'est pas davantage interprétée comme un témoignage du faible discernement de nos juges. Plutôt, la redondance inter-critères semble retraduire l'idée que ces trois aspects fonctionnent de manière complémentaire, en synergie, dans l'évaluation d'une bonne comme d'une mauvaise photographie.

En regard des mesures critères de créativité personnelle et de pensée divergente

La démonstration de la validité d'une mesure dépend de la qualité des mesures critères avec lesquelles elle sera effectivement confrontée. L'exploration des corrélats de notre estimé de créativité photographique a privilégié sa mise en résonance avec des indicateurs de profil photographique, des mesures de créativité personnelle et de pensée divergente. Les variables du profil photographique donnaient un aperçu sommaire d'un participant en regard de ce domaine d'activités. D'autres variables pertinentes, comme la formation antérieure en photographie, auraient pu y apparaître. Le choix des mesures de créativité personnelle a été motivé par le souci de pouvoir établir une passerelle entre nos résultats et ceux de l'étude de Goulet (1998). La prise en compte des mesures de pensée divergente figurée a été effectuée en reconnaissant l'idée que si la pensée divergente est une forme de pensée fortement associée au processus créateur, elle ne lui est pas exclusive. Par ailleurs, compte tenu de la spécificité du contenu visuel du médium photographique, il apparaissait tout

indiqué de favoriser une mesure figurée de ce contenu plutôt qu'une mesure verbale, auditive, etc. Par contre, les habiletés visuelles sollicitées chez le répondant à la forme figurée des Tests de Pensée Créative de Torrance sont-elles directement impliquées dans un processus photographique? Elles semblent davantage relever du domaine de l'expression picturale (dessin) que du domaine de l'expression purement photographique.

SUGGESTIONS ET RECOMMANDATIONS

Compte tenu du bilan dressé des facteurs ayant pu interférer avec la démonstration recherchée de la validité d'un estimé de la créativité photographique, nous oserions suggérer des améliorations méthodologiques susceptibles de bonifier les recherches à venir portant sur l'usage de l'autoportrait photographique comme moyen d'investigation de la créativité de son auteur.

La tâche de réaliser des autoportraits photographiques semble être une mise en situation aux répercussions psychologiques complexes chez des adolescents et possiblement anxiogène pour les plus vulnérables d'entre eux. Dans l'attente d'une connaissance plus approfondie du phénomène de la réactivité de l'adolescent en situation de prise d'autoportraits photographiques, il serait souhaitable de soumettre pareille tâche à des photographes ayant un

développement cognitif satisfaisant et une maturité affective suffisante pour y réagir sereinement. Par ailleurs, en regard de la dimension photographique que comporte une telle tâche, à défaut de donner une formation préalable en photographie aux participants néophytes, il serait sans doute préférable de faire appel à des participants démontrant une maîtrise minimale des fondements de la photographie, avant d'exiger d'eux qu'ils puissent actualiser leur potentiel créatif au travers de ce médium.

En se référant au déroulement naturel du processus photographique créatif, il y aurait lieu d'instaurer des conditions permettant d'accroître la validité écologique de la procédure d'évaluation développée. Il faudrait donner un temps suffisant au photographe pour qu'il puisse mener à terme l'expression de sa conception de lui-même par une utilisation efficace de moyens photographiques appropriés. Afin que le participant puisse étaler au grand jour son potentiel créatif optimal, il pourrait être tenu de confectionner un essai à partir d'autoportraits qu'il aurait réalisés à son propre rythme sur une période prolongée. Doté de suffisamment de ressources photographiques pour ne pas être indûment contraint, le participant se sentirait davantage libre de découvrir son propre processus créateur en faisant autant de photos qu'il le désire. Ensuite, il sélectionnerait celles qu'ils jugent les mieux réussies quant à la symbolisation d'une représentation créative de soi. En lui faisant endosser la responsabilité finale de monter son propre portfolio devant être soumis à

l'évaluation des juges, cela constituerait un gage expérientiel que les autoportraits évalués seraient davantage conformes à l'image que son producteur souhaite publiquement projeter de lui-même.

Toute évaluation de la créativité d'un produit repose sur l'expression d'un jugement de valeur, donc d'une certaine subjectivité. Certes, l'application de la méthode consensuelle d'Amabile (1983, 1996) permet d'obtenir un estimé global d'un tel critère d'évaluation comme résultat de la mise en commun de la subjectivité de plusieurs juges. Mais, quelles sont les propriétés qu'une photographie doit posséder pour être reconnue comme créative? Si cette question mérite d'être sondée pour elle-même, son éventuelle réponse permettrait de concevoir une méthode d'évaluation de la créativité photographique où il deviendrait possible de pondérer, d'une part, la contribution desdites propriétés lors du jugement d'un genre photographique spécifique comme celui de l'autoportrait et, d'autre part, de préciser des différences potentielles d'appréciation de ces propriétés de base entre des catégories de juges départagés d'après des caractéristiques importantes, comme leur degré d'expertise photographique.

Enfin, toute entreprise visant à établir la validité d'une nouvelle mesure de la créativité photographique se bute à une pénurie flagrante d'instruments

dédiés à l'évaluation d'aspects propre à ce médium visuel. Aussi, par-delà la recherche à poursuivre des correspondances entre un estimé de la créativité photographique et des mesures de créativité plus générale, il faudrait également tenter d'élaborer des tests psychométriques et des mises en situation contrôlées susceptibles de fournir des appréciations des habiletés photographiques et des aptitudes visuelles spécifiques mobilisées en ce domaine de l'agir humain. La mise en résonance de ce genre de critères avec toute forme d'évaluation de la créativité photographique permettrait d'approfondir empiriquement la signification de ce construit psychologique.

Références

- About, I., & Chéroux, C. (2001). L'histoire par la photographie. *Études photographiques*, 10. Récupéré le 11 décembre 2003 de <http://etudesphotographiques.revues.org/document261.html>
- Alexander, R. (1988). Group homogeneity, range restriction, and range enhancement effects on correlations. *Personnel Psychology*, 41, 773-777.
- Altengarten, J. (2003). *The creative process in photography*. Récupéré le 5 novembre 2003 de <http://www.exposure36.com/Creative%20Process.htm>
- Amabile, T. M. (1983). *The social psychology of creativity*. New York : Springer-Verlag.
- Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context*. Boulder, CO : Westview Press.
- Barth, J. M., & Archibald, A. (2003). The relation between emotion production behaviour and preschool social behaviour: In the eye of the beholder. *Social Development*, 12, 67-90.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire, Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, Le Seuil.
- Beilin, H. (1999). Understanding the photographic image. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 20(1), 1-30.
- Beloff, H. (1988). The eye and the me: Self-portraits of eminent photographers. *Philosophical Psychology*, 1, 295-311.
- Beloff, H. (1997). Making and un-making identities: A psychologist looks at art-work. Dans N. Hayes (Éd.), *Doing qualitative analysis in psychology* (pp. 55-67). London : Psychology Press.

- 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.
- Black, B. (2001, juillet). Wishes, feelings & fulfillment. *PSA Journal*. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/m13067_67/76697816/print.jhtml
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., & Chambodereau, J.-C. (1965). *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Broughton, R. (1984). A prototype strategy for construction of personality scales. *Journal of Personality and Social Psychology*, 47, 1334-1346.
- Bujold, S. (1993). *Prédiction de la personnalité créatrice à partir de l'orientation universitaire en arts et de l'actualisation de soi*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Burgess, M., Enzle, M. E., & Morry, M. (2000). The social psychological power of photography: Can the image-freezing machine make something of nothing?. *European Journal of Social Psychology*, 30, 613-630.
- Byrnes, J. P. (1988). Formal operations: A systematic reformulation. *Developmental Review*, 9, 66-87.
- Candar, G., & Sorbier, F. (2000). Quelles photos pour l'histoire? *TDC*, no. 805 (L'historien face aux photographies). Récupéré le 4 décembre 2003 de <http://www.cndp.fr/themadoc/niepce/tdc.htm>
- Centre de Psychologie Appliquée. (1976). *Tests de pensée créative de E. P. Torrance: Manuel*. Paris : Éditions du Centre de Psychologie Appliquée.

- Colson, D. B. (1979). Photography as an extension of the ego. *International Review of Psycho-Analysis*, 6, 273-282.
- Combs, J. M., & Ziller, R. C. (1977). Photographic self-concept of counselees. *Journal of Counseling Psychology*, 24, 452-455.
- Cournoyer, L.-G., & Sabourin, S. (1991). Autoduperie et hétéroduperie: Facteurs contaminant l'évaluation de la détresse psychologique et de la satisfaction de la clientèle en relation d'aide. *Revue canadienne des sciences du comportement*, 23, 41-52.
- Csikszentmihalyi, M. (1988). Society, culture, and person: A systems view of creativity. Dans R. J. Sternberg (Éd.), *The nature of creativity* (pp. 325-339). New York : Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. Dans R. J. Sternberg (Éd.), *Handbook of creativity* (pp. 313-335). New York : Cambridge University Press.
- Daseler, J. C. (2001, mars). Self-portraits with expression. *Arts & Activities*. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/m0HTZ/2_129/71004620/print.jhtml
- Davis, G. A. (1975). In frumious pursuit of the creative person. *Journal of Creative Behavior*, 9, 75-87.
- Davis, G. A. (1977). *How Do You Think? (Form E)*. Test inédit. University of Wisconsin.
- Davis, G. A. (1989). Testing for creative potential. *Contemporary Educational Psychology*, 14, 257-274.
- Davis, G. A., & Bull, K. S. (1978). Strengthening affective components of creativity in a college course. *Journal of Educational Psychology*, 70, 833-836.

- Davis, G. A., & Subkoviak, M. J. (1975). Multidimensional analysis of a personality-based test of creative potential. *Journal of Educational Measurement, 12*, 37-43.
- Dollinger, S. J. (2002a). A psychology professor asks his students to analyze themselves. *The Chronicle of Higher Education, 49*(5), A10.
- Dollinger, S. J. (2002b). Physical attractiveness, social connectedness, and individuality: An autophotographic study. *The Journal of Social Psychology, 142*(1), 25-32.
- Dollinger, S. J. (2003a). Need for uniqueness, need for cognition and creativity. *Journal of Creative Behavior, 37*(2), 99-114.
- Dollinger, S. J. (2003b). Religious identity: An autophotographic study. *The International Journal for the Psychology of Religion, 11*(2), 71-92.
- 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., & Clancy Dollinger, S. M. (2003). Individuality in young and middle adulthood: An autophotographic study. *Journal of Adult Development, 10*, 227-236.
- Dollinger, S. J., Cook, C. A., & Robinson, N. M. (1999). Correlates of autophotographic individuality: Therapy experience and loneliness. *Journal of Social and Clinical Psychology, 18*, 325-340.
- 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., O'Brien, S. P., & DiLalla, D. (1996). Individuality and relatedness of the self: An autophotographic study. *Journal of Personality and Social Psychology, 71*, 1268-1278.

- Dollinger, S. J., Robinson, N. M., & Ross, V. J. (1999). Photographic individuality, breadth of perspective, and creativity. *Journal of Personality, 67*, 623-644.
- Dollinger, S. J., Ross, V. J. & Preston, L. A. (2002). Intellect and individuality. *Creativity Research Journal, 14*, 213-226.
- Domino, G. (1970). Identification of potentially creative persons from the Adjective Check List. *Journal of Consulting and Clinical Psychology, 35*(1), 48-51.
- Domino, G. (1974). Assessment of cinematographic creativity. *Journal of Personality and Social Psychology, 30*, 150-154.
- Domino, G. (1994). Assessment of creativity with the ACL: An empirical comparison of four scales. *Creativity Research Journal, 7*, 21-33.
- Domino, G., & Giuliani, I. (1997). Creativity in three samples of photographers : A validation of the Adjective Check List Creativity Scale. *Creativity Research Journal, 10*, 193-200.
- Dudek, S. Z., & Côté, R. (1994). Problem finding revisited. Dans M. A. Runco (Éd.), *Problem finding, problem solving, and creativity* (pp. 130-150). Norwood, NJ : Ablex Publishing.
- Duffy, R. A. (1979). An analysis of aesthetic sensitivity and creativity with other variables in grades four, six, eight, and ten. *Journal of Educational Research, 73*(1), 26-30.
- Elkind, D. (1984). *All grown up and no place to go*. Reading, MA : Addison-Wesley.
- Fiddler, C. (2003). *Wilderness light photography*. Récupéré le 28 novembre 2003 de http://wildernesslight.com/press_room/process.html

- Frauman, D. C., & Neu-Frauman, C. J. (1999). Dorothea Lange, photographer of the depression era: A self-psychological portrait. *The Arts in Psychotherapy*, 26, 137-147.
- Führer, U., et Laser, S. (1997). Wie Jugendliche sich über ihre soziale und materielle Umwelt definieren: Eine Analyse von Selbst-Fotografien (Comment les adolescents se défissent eux mêmes au travers leur environnement social et matériel: Une analyse d'auto-photographies) *Zeitschrift für Entwicklungspsychologie und Pädagogische Psychologie*, 29(3), 183-196.
- Garrigues, E. (2000). *L'écriture photographique: Essai de sociologie visuelle*. Paris : L'Harmattan.
- Getzels, J. W., & Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. New York : Wiley.
- Gough, H. G., & Gendre, F. (1982). *Manuel de la Liste d'adjectifs - Adjectif Check List - (A.C.L.)*. Paris : Éditions du Centre de Psychologie Appliquée.
- Gough, H. G., & Heilbrun, A. B. (1980). *The Adjective Check List Manuel*. (2^e éd.). Palo Alto, CA : Consulting Psychologists Press.
- Goulet, S. (1998). *L'essai photographique comme révélateur de la créativité d'étudiantes pré-diplômées*. Mémoire de maîtrise inédit, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Hayes, D. (2002). Photography: Snapshots out of the unconscious. *Psychodynamic Practice: Individuals, groups, and organisations*, 8, 525-532.
- Harrison, B. (2002). Photographic visions and narrative inquiry. *Narrative Inquiry*, 12, 87-111.
- Heausler, N. L., & Thompson, B. (1988). Structure of the Torrance Tests of Creative thinking. *Educational and Psychological Measurement*, 48, 463-468.

- Hébert, T.P., Cramond, B., Millar, G., & Silvan, A.F. (2002). *E. Paul Torrance: His life, accomplishments, and legacy*. Storrs, CT : The National Research Center on the Gifted and Talented, University of Connecticut.
- Henry, W. P., & Solano, C. H. (1983). Photographic style and personality: Developing a coding system for photographs. *Journal of Psychology*, 115, 79-87.
- Hirsch, R., & Erf, G. (2002). Picture maker or picture taker? *Photovision: Art and Technique*, 2(4). Récupéré le 2 décembre 2003 de www.photovisionmagazine.com
- Hocevar, D., (1979). Ideational fluency as a confounding factor in the measurement of originality. *Journal of Educational Psychology*, 71, 191-196.
- Hocevar, D., & Bachelor, P. (1989). A taxonomy and critique of measurements used in the study of creativity. Dans J. A. Glover, R. R. Ronning, & C. R. Reynolds (Éds), *Handbook of creativity* (pp. 53-75). New York : Plenum Press.
- Ironson, G. H., & Davis, G. A. (1979). Faking high or low creativity scores on the Adjective Chek List. *Journal of Creative Behavior*, 13, 139-145.
- Jourdan-Ionescu, C., & Lachance, J. (2000). *Le dessin de la famille*. Paris : Éditions et Applications Psychologiques.
- Keim, J. A. (1971). *La photographie et l'homme: Sociologie et psychologie de la photographie*. Paris : Casterman.
- Kim, J. & Michael, W. B. (1995). The relationship of creativity measures to school achievement and to preferred learning and thinking style in a sample of Korean high school students. *Educational and Psychological Measurement*, 55(1), 60-74.

- Knafo, D. (2001). Claude Cahun, The third sex. *Studies in Gender and Sexuality*, 2(1), 29-62.
- Kulich, R. J., & Goldberg, R. W. (1978). Differences in the production of photographs: A potential assessment technique. *Perceptual and Motor Skills*, 47, 223-229.
- Langevin, P. (1998). *Potentiel créatif, comportements de découverte et originalité du produit chez le photographe amateur: II. La résolution du problème photographique*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Lefebvre, É. (2003). *Validation de la forme expérimentale d'un questionnaire d'engagement à la création artistique: L'exploration des pratiques artistiques*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Lemagny, J-C. (1992). *L'ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*. Paris : Nathan.
- Leroux, Y. (1979). *Interrelations entre divers indices de créativité chez les enfants de sixième année*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Lester, P. M. (2000). *The zen of photography: How to take picture with your mind's eyes*. Lincoln, NE : iUniverse.
- Lippa, R. (1997). The display of masculinity, femininity, and gender diagnosticity in self-descriptive photo essays. *Journal of Personality*, 65, 137-169.
- Loewenberg, I. (1999, Été). Reflections on self-portraiture in photography. *Feminist Studies*, 1-2. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/ms0300/2_25/57045301/print.jhtml
- Marcia, J. E. (1980). Identity in adolescence. Dans J. Adelson (Éd.), *Handbook of adolescent psychology* (pp. 159-187). New York : Wiley.

- Martin, M. (1982). *Sémiologie de l'image et pédagogie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Martin, R. (2001, novembre-décembre). The performance body: Phototherapy and re-enactment. *Afterimage*. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/m2479/3_29/80757510/print.jhtml
- Michael, W. B., & Wright, C. R. (1989). Psychometric issues in the assessment of creativity. Dans J. A. Glover, R. R. Ronning, & C. R. Reynolds (Éds), *Handbook of creativity* (pp. 33-52). New York : Plenum Press.
- Milgram, S. (1977). The image freezing machine. Dans S. Milgram (Éd.), *The individual in a social world: Essays and experiments* (pp. 339-350). Reading, MA : Addison-Wesley.
- Monteiro, J. M. C., & Dollinger, S. J. (1998). An autophotographic study of poverty, collective orientation, and identity among street children. *Journal of Social Psychology*, 138, 403-406.
- Munger, G., Leroux, Y., & Habimana, E. (2001). L'estime de soi et la personnalité créative peuvent-elles être un remède à l'envie? *Revue québécoise de psychologie*, 22(3), 27-42.
- Okamoto, K., & Takaki, E. (1992). Structure of creativity measurements and their correlations with sensation seeking and need for uniqueness. *Japanese Journal of Experimental Social Psychology*, 31, 203-210.
- Paulhus, D. L. (1984). Personality processes and individual differences: Two-component models of socially desirable responding. *Journal of Personality and Social Psychology*, 46, 598-609.
- Paulhus, D. L. (1986). Self-deception and impression management in test responses. Dans A. Angleitner & J. S. Wiggins (Éds), *Personality assessment via questionnaires* (pp. 143-165). New York : Springer-Verlag.

- Paulhus, D. L. (1989). *BIDR-40*. Test inédit. Traduit et adapté par S. Sabourin et Y. Lussier. Université du Québec à Trois-Rivières.
- Paulhus, D. L. (1991). Measurement and control of response bias. Dans J. P. Robinson, P. R. Shaver, & L. S. Wrightsman (Éds), *Measures of personality and social psychological attitudes* (pp. 17-59). Toronto : Academic Press.
- Poddiakov, A. (2002). Photographs and counter-narratives. *Narrative Inquiry*, 12, 113-120.
- Preston, B. (2000, juin). Thoughts on judging creative (formerly contemporary) competitions. *PSA Journal*. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/m1306/6_66/63502394/print.jhtml
- Preston, B. (2001, février). Thoughts on being a judge for photography club competitions. *PSA Journal*. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/m1306/2_67/70927542/print.jhtml
- Quid.fr©. (2000). *Photographie, statistiques*. Récupéré le 15 décembre 2003 de <http://www.quid.fr/2000/Q048060.htm>
- Recio, A. O. (2001). Glimpsing ethnic identifies: An autophotographic investigation of same-ethnic and other-ethnic group orientations found among adolescents. *Dissertation Abstracts International*, 62, 2116B.
- Routhier, C. (2002). *Conceptualisation de l'engagement à la création artistique, examen des propriétés psychométriques de son instrument de mesure*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Ruby, J. (1980). Seeing through pictures: The anthropology of photography. *Camera Lucida*, 3. Récupéré le 6 décembre 2003 de <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/seethru.html>

- Rudolph, E. K. (2002). *The psychology of photography: Reflection of self in the field*. Récupéré le 6 décembre 2003 de <http://www.drellenrudolph.com/essay5.html>
- Rudolph, E. K. (2003). *My thoughts on self-portrait*. Récupéré le 6 décembre 2003 de <http://www.drellenrudolph.com/essay7.html>
- Sabourin, S., Laferrière, N., Sicuro, F., Coallier, J.-P., Cournoyer, L.-G., & Gendreau, P. (1989). Social desirability, psychological distress, and consumer satisfaction with mental health treatment. *Journal of Counseling Psychology*, 36, 352-356.
- Tartar Goddet, É. (1999). *Savoir communiquer avec les adolescents*. Paris : Retz.
- Timmermeister, J. (2001, Août). What judging system or method does your club use??? *PSA Journal*. Récupéré le 3 janvier 2004 de http://www.findarticles.com/cf_dls/m1306/8_67/77482259/print.jhtml
- Torrance, E. P. (1976). *Montrez votre imagination avec des dessins: Forme A*. Paris : Centre de Psychologie Appliquée.
- Torrance, E. P. (1988). The nature of creativity as manifest in its testing. Dans R.J. Sternberg (Éd.), *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives* (pp. 43-75). New York : Cambridge University Press.
- Vanlier, H. (1983). *Philosophie de la photographie*. Paris : Les Cahiers de la photographie.
- Walker, J. (1982). The photograph as a catalyst in psychotherapy. *Canadian Journal of Psychiatry*, 27, 450-454.

- Weiser, J. (1988). Phototherapy: Using snapshots and photo-interactions in therapy with youth. Dans C.E. Schaefer (Éd.), *Innovative interventions in child and adolescent therapy* (pp. 339-376). New York : Wiley-Interscience Publication.
- Weiser, J. (1993). *PhotoTherapy techniques: Exploring the secrets of personal snapshots and family albums*. San Francisco : Jossey-Bass.
- Weiser, J. (2001). Phototherapy techniques: Using clients' personal snapshots and family shoots as counselling and therapy tools. *Afterimage*, 9(3), 10-15.
- Woodfield, R. (1999). Photography and the imagination. Proceedings of the XIVth International Congress on Aesthetics, Ljubljana, *Filozofski Vestnik XX* (2), 271-278.
- Yamamoto, K. (1965). Effects of restriction of range and test unreliability on correlation between measures of intelligence and creative thinking. *British Journal of Educational Psychology*, 35, 300-305.
- Ziller, R. C. (1990). *Photographing the self: Methods for observing personal orientations*. Newbury Park, CA : Sage.
- Ziller, R. C. (2000). Self-counselling through re-authored photo-self-narratives. *Counselling Psychology Quarterly*, 13, 265-278.
- Ziller, R. C., & Smith, D. E. (1977). A phenomenological utilization of photographs. *Journal of Phenomenological Psychology*, 7(2), 172-182.

Appendices

Appendice A

Protocole psychométrique

FORMULAIRE DE RENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX

Soyez assuré(e) que vos réponses demeureront strictement confidentielles
et que votre anonymat sera préservé. Merci pour votre collaboration.

Niveau : _____ Groupe classe : _____ Option : _____

Date de naissance : ____ / ____ / 19____ Date d'aujourd'hui : ____ / ____ / 2001
jour mois jour mois

Âge : _____ (ans) Sexe : Féminin Masculin

Pendant les 12 derniers mois, indiquez la fréquence avec laquelle vous avez pris des photos :

Jamais Rarement Parfois Souvent Très souvent

Nombre de photos prises pendant les 12 derniers mois : _____

Possédez-vous un appareil photo? Non Oui

Évaluez sur l'échelle suivante
votre degré d'intérêt personnel pour la photographie :

Très peu intéressé(e) ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ Très intéressé(e)
1 2 3 4 5 6 7

Évaluez sur l'échelle suivante
votre degré d'expérience personnelle en photographie :

Très peu expérimenté(e) ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ Très expérimenté(e)
1 2 3 4 5 6 7

Évaluez sur l'échelle suivante dans quelle mesure
vous vous considérez comme un(e) photographe créatif(ve) :

Très peu créatif(ve) ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ Très créatif(ve)
1 2 3 4 5 6 7

Évaluez sur l'échelle suivante dans quelle mesure
vous vous considérez comme une personne créative :

Très peu créative ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ : ____ Très créative
1 2 3 4 5 6 7

AUTO PORTRAIT

Ce livret contient 8 paires d'adjectifs permettant de vous décrire. Lisez chacune des paires attentivement. Il est important de répondre à chacune, n'en omettez aucune. Travaillez rapidement, c'est votre première impression qui compte. Toute réponse qui vous décrit fidèlement est une bonne réponse. Il n'y a pas de limite de temps : répondez à votre rythme.

Voici un exemple illustrant comment vous devrez indiquer votre réponse face à une paire d'adjectifs :

On vous demande si vous êtes une personne plus triste que joyeuse :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **extrêmement triste**, vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{X}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **beaucoup plus triste que joyeuse**, vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{X}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **plus triste que joyeuse**, vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{X}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **ni triste ni joyeuse**, ou **aussi triste que joyeuse** vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{X}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **plus joyeuse que triste**, vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{X}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **beaucoup plus joyeuse que triste**, vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{X}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Joyeuse

Si vous êtes **extrêmement joyeuse**, vous devriez répondre comme suit :

Triste $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{X}{7}$ Joyeuse

JE SUIS UNE PERSONNE...

- 1) Conservatrice $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Innovatrice
- 2) Créative $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Conforme
- 3) Originale $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Banale
- 4) Ordinaire $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Unique
- 5) Concrète $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Imaginative
- 6) Traditionnelle $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Excentrique
- 7) Conventionnelle $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Avant-gardiste
- 8) Inventive $\frac{\quad}{1}$: $\frac{\quad}{2}$: $\frac{\quad}{3}$: $\frac{\quad}{4}$: $\frac{\quad}{5}$: $\frac{\quad}{6}$: $\frac{\quad}{7}$ Imitatrice

Avez-vous bien répondu à chacune des paires d'adjectifs?

COMMENT PENSEZ-VOUS?

Forme E

Les questions posées dans ce formulaire portent sur vos intérêts, vos attitudes et votre perception de vous-même. Toutes les questions présentent une échelle de réponses qui vous permet d'indiquer dans quelle mesure l'affirmation s'applique à vous, ou jusqu'à quel point vous êtes d'accord avec l'affirmation ou vous acceptez celle-ci. **Cotez vos réponses sur la feuille de pointage séparée.** Il n'y a pas de "bonnes" ou de "mauvaises" réponses, répondez franchement.

PROFESSOR GARY DAVIS
EDUCATIONAL PSYCHOLOGY
UNIVERSITY OF WISCONSIN
1025, WEST JOHNSON STREET
MADISON, WISCONSIN 53706

COPYRIGHT© 1977 GARY A. DAVIS

(Traduction autorisée du How do You Think? faite par Leroux et Bujold, 1992)

Partie A. Indiquez dans quelle mesure chacune des affirmations s'applique à vous. Inscrivez votre réponse sur la feuille de pointage d'après l'échelle suivante.

- a. Non
- b. Dans une faible mesure
- c. Moyennement
- d. Plus que moyennement
- e. Définitivement

1. J'aime la confusion des grandes villes.
2. Je pense souvent comme un enfant.
3. Je suis une personne sophistiquée.
4. Je suis très indépendant(e).
5. J'ai souvent tendance à agir impulsivement.
6. Je pleure souvent ou j'ai la gorge serrée lorsque je regarde un film.
7. J'aimerais vivre et travailler dans un pays étranger.
8. Lorsque j'étais jeune, j'ai très souvent construit ou fabriqué des objets.
9. J'aimerais m'initier à l'escalade.
10. J'accorde habituellement plus d'importance aux opinions des autres qu'aux miennes.
11. Je m'intéresse à beaucoup de choses.
12. Je suis une personne peu conventionnelle de bien des façons.
13. J'aimerais essayer le parachutisme (le saut en chute libre).
14. Je préfère organiser et planifier mes vacances soigneusement.
15. Je me suis souvent adonné(e) à la création littéraire.
16. Mes parents participent ou s'intéressaient beaucoup à l'art ou l'écriture.
17. Mes parents se sont toujours adonnés à un passe-temps ou à une activité artisanale.
18. Je suis une personne sensible.
19. J'ai un sens artistique fort développé.
20. Je suis une personne très ordonnée et organisée.
21. J'aurais aimé vivre à l'époque instable de la colonisation de l'Amérique.
22. Je suis très distrait(e).
23. J'ai peur qu'on me trouve ridicule.
24. Je fais souvent preuve d'ingéniosité ou d'un esprit inventif.
25. J'aime aborder les problèmes sous des angles nouveaux.
26. J'entre habituellement d'un seul coup dans un lac ou une piscine remplie d'eau froide, plutôt que de m'habituer peu à peu à la température de l'eau.
27. J'aime prendre des risques.
28. Il me plairait d'être hypnotisé(e).
29. J'aime les journées fraîches et vivifiantes.

Partie B. Indiquez dans quelle mesure vous acceptez les sept affirmations ci-dessous ou dans quelle mesure vous y croyez. Utilisez l'échelle suivante.

- a. Faux
- b. Probablement faux
- c. Je ne sais pas (neutre)
- d. Cela pourrait être vrai
- e. Vrai

- 30. Beaucoup de gens peuvent communiquer mentalement avec les autres grâce à la perception extra-sensorielle (télépathie).
- 31. Les voyants possèdent réellement un don mystérieux qui leur permet de connaître des choses sur le passé et l'avenir d'une personne.
- 32. Les voyants peuvent aussi prédire des événements comme les désastres nationaux, les résultats des élections, les assassinats politiques, etc.
- 33. De nombreuses histoires d'événements de nature mystérieuse et psychique sont vraies.
- 34. Les médiums ou d'autres personnes possédant des pouvoirs psychiques spéciaux peuvent communiquer avec les esprits.
- 35. Les soucoupes volantes sont pilotées par des visiteurs de l'espace.
- 36. Une forte concentration mentale peut exercer une légère force physique.

Partie C. Indiquez dans quelle mesure vous êtes en accord ou en désaccord avec les affirmations ci-après. Notez votre feuille de pointage selon l'échelle suivante.

- a. **Totalement en désaccord**
- b. **Plutôt en désaccord**
- c. **Neutre**
- d. **Plutôt d'accord**
- e. **Totalement d'accord**

- 37. Il est important de savoir rire de soi-même.
- 38. Il est préférable d'être calme et d'humeur égale que d'être émotif(ve).
- 39. Les choses iraient mieux dans le monde si les jeunes étaient soumis à une discipline plus sévère.
- 40. Une belle peinture devrait vous donner un choc.
- 41. Je sais ce que je ferai dans dix ans.
- 42. J'ai beaucoup de confiance en moi.

Partie D. Indiquez dans quelle mesure chacune de ces affirmations s'applique à vous. Utilisez l'échelle suivante.

- a. **Non**
- b. **Dans une faible mesure**
- c. **Moyennement**
- d. **Plus que moyennement**
- e. **Définitivement**

- 43. J'ai confiance en mes capacités intellectuelles.
- 44. J'ai peur de faire des erreurs.
- 45. J'ai tendance à être cynique.
- 46. J'aimerais avoir une carrière qui me donnerait l'occasion de voyager souvent.
- 47. J'ai un très bon sens de l'humour.
- 48. J'ai toujours fait du dessin ou de la peinture.
- 49. Je préfère les activités qui ne comportent pas d'imprévus.
- 50. J'aimerais obtenir un brevet de pilote.
- 51. J'aime explorer seul(e) des villes inconnues, même si je m'y perds.
- 52. Je suis une personne très active et énergique.
- 53. J'aime imaginer de nouvelles et meilleures façons de faire les choses.
- 54. Je suis très curieux(se).
- 55. J'ai tendance à m'absorber comme un enfant dans des choses simples.
- 56. Je suis assez original(e) et imagitatif(ve).
- 57. J'ai eu beaucoup de passe-temps.
- 58. On pourrait considérer comme "inhabituels" certains de mes passe-temps passés ou actuels.
- 59. Je suis très idéaliste.
- 60. J'aime les formes absurdes et les couleurs vives utilisées dans l'art moderne.
- 61. J'aime qu'il y ait un peu d'ambiguïté dans ma vie.
- 62. Mes idées sont souvent considérées comme "peu réalistes" ou même "extravagantes".
- 63. J'aimerais qu'on me considère comme une personne courtoise et stable sur le plan émotif.
- 64. Je suis très préoccupé(e) de ce que les autres pensent de moi.
- 65. J'aime jouer à la tag, à la marelle, etc. avec les enfants.
- 66. J'aborde la vie de façon calme et non enthousiaste.
- 67. Je suis très "réfléchi(e)".
- 68. Je considère que j'ai beaucoup d'"intuition" et de "perspicacité".
- 69. J'évite les activités qui sont un peu effrayantes.
- 70. J'aime certaines odeurs corporelles.

- Échelle :
- a. Non
 - b. Dans une faible mesure
 - c. Moyennement
 - d. Plus que moyennement
 - e. Définitivement

71. Je n'hésiterais pas à m'inscrire à un cours universitaire auquel 50% des étudiants échouent.
72. Je suis capable de travailler intensément sur un projet pendant des heures.
73. J'aime essayer de nouvelles idées et de nouvelles approches pour aborder les problèmes.
74. J'ai de l'esprit.
75. Je suis souvent totalement absorbé(e) par une nouvelle idée.
76. Ma chambre est habituellement en désordre.
77. En vacances, je préfère loger dans un motel confortable que de faire du camping.
78. Je suis absolument contre les drogues qui peuvent provoquer des hallucinations ou d'autres effets étranges.
79. J'aimerais faire du ski.
80. Je suis très sensible aux questions esthétiques.
81. La plupart de mes amis sont peu conventionnels.
82. Le mot "éveillé(e)" me décrit bien.
83. J'essaie d'utiliser des métaphores et des analogies dans mes écrits.
84. Je suis d'humeur changeante.
85. On pourrait me considérer comme une personne "spontanée".
86. Je me suis adonné(e) à de nombreuses activités créatives.
87. J'adopte une attitude enjouée devant la plupart des choses.
88. Je suis toujours ouvert(e) aux nouvelles idées et aux nouvelles activités.
89. J'ai occupé de nombreux emplois à temps partiel tout au cours de mes études.
90. J'ai participé à des productions de pièces de théâtre.
91. Je n'hésite pas habituellement à exprimer carrément mes opinions.
92. Le succès financier a beaucoup d'importance pour moi.
93. Je réfléchis souvent à mes valeurs personnelles.
94. J'assiste souvent à des concerts.
95. Mes parents visitent des galeries d'art et des musées.
96. Un emploi présentant des difficultés imprévisibles me plaît.
97. Je pense que c'est amusant d'explorer des musées.
98. Je peux parfois me "perdre" dans une bibliothèque pendant des heures à regarder des livres intéressants.
99. Je m'intéresse parfois tellement à une nouvelle idée que je néglige ce que je suis supposé(e) de faire.
100. J'ai déjà démonté des objets juste pour savoir comment ils fonctionnaient.

Comment Pensez-Vous?

Feuille de réponses

Directives : Veuillez encercler votre choix de réponse pour chacun des énoncés.

Partie A	Partie B	Partie D	
01. A B C D E	30. A B C D E	43. A B C D E	72. A B C D E
02. A B C D E	31. A B C D E	44. A B C D E	73. A B C D E
03. A B C D E	32. A B C D E	45. A B C D E	74. A B C D E
04. A B C D E	33. A B C D E	46. A B C D E	75. A B C D E
05. A B C D E	34. A B C D E	47. A B C D E	76. A B C D E
06. A B C D E	35. A B C D E	48. A B C D E	77. A B C D E
07. A B C D E	36. A B C D E	49. A B C D E	78. A B C D E
08. A B C D E		50. A B C D E	79. A B C D E
09. A B C D E		51. A B C D E	80. A B C D E
10. A B C D E		52. A B C D E	81. A B C D E
11. A B C D E		53. A B C D E	82. A B C D E
12. A B C D E		54. A B C D E	83. A B C D E
13. A B C D E		55. A B C D E	84. A B C D E
14. A B C D E		56. A B C D E	85. A B C D E
15. A B C D E		57. A B C D E	86. A B C D E
16. A B C D E		58. A B C D E	87. A B C D E
17. A B C D E		59. A B C D E	88. A B C D E
18. A B C D E		60. A B C D E	89. A B C D E
19. A B C D E		61. A B C D E	90. A B C D E
20. A B C D E		62. A B C D E	91. A B C D E
21. A B C D E		63. A B C D E	92. A B C D E
22. A B C D E		64. A B C D E	93. A B C D E
23. A B C D E		65. A B C D E	94. A B C D E
24. A B C D E		66. A B C D E	95. A B C D E
25. A B C D E		67. A B C D E	96. A B C D E
26. A B C D E		68. A B C D E	97. A B C D E
27. A B C D E		69. A B C D E	98. A B C D E
28. A B C D E		70. A B C D E	99. A B C D E
29. A B C D E		71. A B C D E	100. A B C D E

BIDR Version 6 --- Forme 40

Servez-vous de cette échelle de valeurs et inscrivez un chiffre à côté de chaque énoncé pour indiquer à quel point vous êtes d'accord.

1	2	3	4	5	6	7
FAUX			UN PEU VRAI			TOTALEMENT VRAI

- ___ 1. En général, la première impression que me laissent les gens s'avère juste.
- ___ 2. Il me serait difficile de me défaire de n'importe laquelle de mes mauvaises habitudes.
- ___ 3. Il m'importe peu de savoir ce que les gens pensent vraiment de moi.
- ___ 4. Je n'ai pas toujours été honnête envers moi-même.
- ___ 5. Je sais toujours pourquoi j'aime quelque chose.
- ___ 6. Lorsque mes émotions sont sollicitées, mon jugement est affecté.
- ___ 7. Une fois que je me suis décidé(e), on peut rarement me faire changer d'opinion.
- ___ 8. Au volant, je deviens dangereux lorsque j'excède la limite de vitesse.
- ___ 9. Je suis maître(sse) de mon destin.
- ___ 10. Il m'est difficile de faire abstraction d'une pensée qui me trouble.
- ___ 11. Je ne regrette jamais mes décisions.
- ___ 12. Je perds parfois de bonnes occasions parce que je prends trop de temps à me décider.
- ___ 13. Je vote parce que mon vote peut faire la différence.
- ___ 14. Mes parents n'étaient pas toujours justes lorsqu'ils me punissaient.
- ___ 15. Je suis une personne complètement rationnelle.
- ___ 16. J'accepte rarement les critiques.
- ___ 17. J'ai énormément confiance en mon jugement.
- ___ 18. J'ai parfois douté de mes capacités en tant qu'amant(e).
- ___ 19. Ça me laisse indifférent(e) que certaines personnes ne m'aient pas.
- ___ 20. Je ne comprends pas toujours les raisons qui me poussent à faire les choses que je fais.

Servez-vous de cette échelle de valeurs et inscrivez un chiffre à côté de chaque énoncé pour indiquer à quel point vous êtes d'accord.

- | | | | | | | |
|------|---|---|----------------|---|---|--------------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| FAUX | | | UN PEU
VRAI | | | TOTALEMENT
VRAI |
- ___ 21. Parfois je mens, s'il le faut.
- ___ 22. Je ne cherche jamais à dissimuler les erreurs que j'ai commises.
- ___ 23. Il m'est arrivé(e) de profiter de quelqu'un.
- ___ 24. Je ne jure jamais.
- ___ 25. J'essaie parfois de me venger plutôt que de pardonner et d'oublier.
- ___ 26. J'obéis toujours aux lois, même s'il est peu probable que je me fasse prendre.
- ___ 27. J'ai parlé en mal d'un(e) ami(e) dans son dos.
- ___ 28. Lorsque je surprands une conversation privée, j'évite d'écouter.
- ___ 29. Un(e) caissier(ère) m'a remis trop de monnaie et je ne le lui ai pas mentionné.
- ___ 30. Je déclare toujours tout aux douanes.
- ___ 31. Il m'arrivait parfois de voler quand j'étais jeune.
- ___ 32. Je n'ai jamais jeté de déchets dans la rue.
- ___ 33. Lorsque je conduis, je dépasse parfois la limite de vitesse.
- ___ 34. Je ne lis jamais des livres ou des revues érotiques.
- ___ 35. J'ai fait des choses dont je ne parle pas aux autres.
- ___ 36. Je n'utilise jamais des choses qui ne m'appartiennent pas.
- ___ 37. J'ai pris des congés de maladie au travail ou à l'école, même si je n'étais pas vraiment malade.
- ___ 38. Je n'ai jamais endommagé un livre de bibliothèque ou des articles de magasin sans le signaler à un responsable.
- ___ 39. J'ai quelques très mauvaises habitudes.
- ___ 40. Je ne fais pas de commérage au sujet des affaires des autres.



Demande de volontaires...

Nous vous remercions d'avoir participé à la première phase de notre expérience qui consistait à obtenir des informations générales sur votre façon de vous percevoir et sur votre expérience et intérêt face à la photographie.

Nous sommes maintenant à la recherche de volontaires (filles et garçons) pour participer à la deuxième phase de cette étude qui se déroulera durant cette étape. Cette seconde partie nécessitera une rencontre avec l'expérimentatrice en sous-groupe sur l'heure du midi ainsi que la prise de huit photographies par le(la) participant(e). Il n'est pas nécessaire d'avoir de l'expérience en photographie pour participer. Nous fournissons le matériel (appareil et film) et il sera possible pour les participant(e)s de conserver un exemplaire de leurs photos à la fin de l'expérimentation.

Tous les renseignements ainsi que les photos demeureront strictement confidentiels.

Si vous désirez prendre part à cette expérience, veuillez l'indiquer ci-dessous et inscrire vos coordonnées. Parmi l'ensemble des volontaires, un nombre limité de participant(e)s sera tiré au hasard, pour les fins de la deuxième phase de cette étude.

Merci de votre collaboration.

Caroline Lemire et Yvan Leroux, Ph.D.

Non, je ne désire pas participer à la deuxième phase de l'étude.

Oui, je désire participer à la deuxième phase de l'étude :

Nom : _____

Prénom : _____

Téléphone : (819) _____

Niveau : _____ Groupe classe : _____

Appendice B

Attestation de consentement comme participant(e) volontaire

Le projet de recherche « Étude de l'autoportrait photographique créatif » est réalisé par Caroline Lemire sous la responsabilité du professeur Yvan Leroux du Département de psychologie de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Cette recherche vise à mieux comprendre comment une personne se représente à l'aide de ses photos. Dans le cadre de cette recherche, la tâche principale qui sera la vôtre consistera à réaliser des autoportraits photographiques créatifs.

Votre participation nécessitera une rencontre en sous-groupe et deux brefs contacts individuels. Lors de la rencontre en sous-groupe vous complèterez deux exercices de créativité et serez renseigné(e) sur l'utilisation d'un appareil photo. Celui-ci vous sera prêté pour une période maximale de 2,5 jours afin de vous permettre de tirer un film de huit photographies dont chacune devra être un autoportrait. Le premier contact avec l'expérimentatrice lui permettra de récupérer le matériel prêté (appareil et film). Une fois les photos développées, elle vous contactera à nouveau afin de vous remettre en main propre le double de vos photos.

Si vous désirez participer à cette recherche, votre consentement écrit est exigé. Veuillez prendre connaissance du contenu qui suit et apposer votre signature à l'endroit approprié ; ceci attestera de votre acceptation de collaborer à cette recherche :

J'ai été informé(e) que participer à cette expérience nécessite comme tâches majeures de réaliser deux exercices de créativité et de produire des autoportraits photographiques. Je sais que le but est d'étudier la représentation créative de soi à l'aide de photographies.

J'ai été informé(e) que toutes les informations personnelles que je fournirai seront utilisées et interprétées seulement en fonction des résultats du groupe des participant(e)s à la recherche. La confidentialité de ces informations ainsi que mon anonymat seront en tout temps préservés.

J'ai été informé(e) que ma participation à cette étude n'entraîne aucun risque ni aucun inconfort.

J'ai été informé(e) que l'expérimentatrice répondra à toutes mes questions sur les procédures appliquées lorsque l'expérimentation sera complétée.

J'ai été informé(e) que je peux me retirer de la recherche en tout temps, sans avoir à justifier ma décision et sans en subir de préjudice.

J'ai été informé(e) que la responsable de la recherche peut retirer ma participation de la recherche et qu'elle m'en donnera le motif.

Consentement du(de la) participant(e)

Je, _____, reconnais avoir été suffisamment informé(e) du projet de recherche « Étude de l'autoportrait photographique créatif » et de bien comprendre ce que ma participation à cette recherche implique pour moi. En toute connaissance et en toute liberté, j'accepte d'y participer et j'autorise la responsable à utiliser les résultats de ma participation selon les informations qu'elle m'a fournies.

Signature du(de la) participant(e)

Engagement de l'étudiante et du directeur de recherche

Je, Caroline Lemire, étudiante à la maîtrise en psychologie, sous la supervision de Yvan Leroux, m'engage à mener la présente recherche portant sur l'autoportrait photographique créatif selon les dispositions acceptées par le Comité permanent de déontologie de la recherche de l'Université du Québec à Trois-Rivières et à protéger l'intégrité physique, psychologique et sociale des participants tout au long de la recherche et à assurer la confidentialité des informations recueillies. Je m'engage également à fournir aux participant(e)s tout le support permettant d'atténuer les effets négatifs pouvant découler de la participation à cette recherche.

Signature de l'étudiante
Département de psychologie
Université du Québec à Trois-Rivières

Signature du directeur de recherche
Département de psychologie
Université du Québec à Trois-Rivières

Appendice C

Aide-mémoire de la tâche photographique

NOM :

AUTO PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE CRÉATIF

En employant le matériel photographique prêté, produis huit autoportraits originaux qui répondent de la manière la plus créative possible à la question « Qui es-tu? ». Tu dois te photographier. Chaque autoportrait doit illustrer un thème différent des autres autoportraits et démontrer ta créativité photographique en proposant une définition visuelle la plus imaginative possible d'un aspect de la personne que tu es.

Chacune de tes photos doit être un autoportrait réel. Un autoportrait photographique est le portrait d'un(e) photographe exécuté par lui(elle)-même. Plus spécifiquement, tu devras te représenter « réellement » sur tes autoportraits en y signalant ta présence sensible, physique ou corporelle. Celle-ci devrait être incontestable pour une personne avertie qui examinerait ultérieurement l'une ou l'autre de tes photos, parce que sur chacune d'entre elles ta présence y serait manifeste, tangible ou perceptible. Donc, avant de prendre une photo, tu devras prévoir y incorporer au moins un indice matériel visible qui tendrait à démontrer sur la photo finale que c'est bel et bien une image de toi-même que tu as voulu réaliser. Parmi les moyens imaginables pour prendre une photographie de soi, il est possible d'utiliser le temporisateur (ou retardateur) de l'appareil photo ; ce dispositif permet d'en différer le déclenchement.

Tu dois être l'unique photographe de chacune de tes photos. Tes autoportraits seront évalués au niveau de leur créativité photographique. Pour qu'ils reflètent bien ta créativité photographique, il faudra que tu les aies, chacun, photographiés personnellement. Donc, tu devras être l'unique auteur(e) de tes photos. C'est toi qui est responsable de réaliser de manière autonome chaque autoportrait, du début à la fin. C'est toi qui devra penser et faire chacun de tes autoportraits. Avant, pendant ou après la prise d'une photo, personne d'autre que toi ne devrait ni t'influencer en regard de l'idée de base d'une de tes photos, ni toucher à ton matériel photographique.

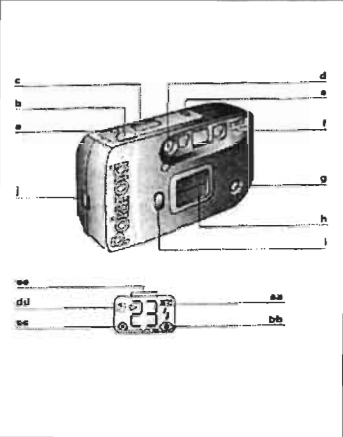
Date de retour du matériel photographique : _____

• Appareil-photo jamais ouvert (avec film inséré dans sa pochette) / • Mini-trépied / • Aide-mémoire complété.

Intention photographique : Titre / Description de ce que je désire représenter

Photo # 1 MOI... _____	Photo # 6 MOI... _____
Photo # 2 MOI... _____	Photo # 7 MOI... _____
Photo # 3 MOI... _____	Photo # 8 MOI... _____
Photo # 4 MOI... _____	Photo # 9 (possible) MOI... _____
Photo # 5 MOI... _____	Photo # 10 (possible) MOI... _____

CARACTÉRISTIQUES DE L'APPAREIL-PHOTO



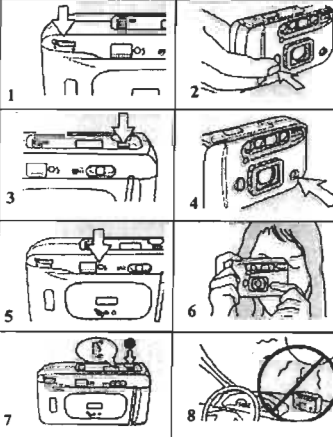
Légende

- a : Retardateur
- b : Déclencheur
- c : Panel LCD
- d : Diode anti yeux rouges
- e : Bouton pour photo-format panoramique
- f : Flash électronique
- g : Bouton du flash d'appoint
- h : Protège objectif
- i : Bouton du protège objectif
- j : Anneau de l'attache de la bandoulière
- k : Logement des piles

Panel LCD

- aa : Flash automatique
- bb : Dispositif anti yeux rouges
- cc : Film
- dd : Retardateur
- ee : Compteur de vues

FONCTIONNEMENT DE L'APPAREIL-PHOTO



Légende

- 1 : Ajustement à votre vue.
- 2 : Bouton de protection de l'objectif.
- 3 : Bouton du retardateur.
- 4 : Bouton du flash d'appoint.
- 5 : Voyant vert flash « prêt » sans clignoté.
- 6 : Regardez dans le viseur et cadrez votre sujet.
- 7 : Bouton du déclencheur / Panel LCD.
- 8 : Prendre soin de l'appareil (chaleur, eau, poussières, etc.).

Appendice D

Matériel d'évaluation des autoportraits photographiques par les juges

Évaluation des Autoportraits Photographiques

1) Informations préliminaires concernant le matériel à évaluer

Les « photographes » : La recherche a porté sur un groupe de 44 élèves des niveaux secondaires IV et V qui ont participé volontairement à une expérimentation en psychologie. La plupart avait une expérience limitée en photographie.

Le « matériel photographique » : Un appareil 35 mm armé d'un film de « 8 poses » a été mis à la disposition de chaque participant(e). En pratique, certain(e)s participant(e)s ont pris jusqu'à 10 photos.

La « tâche photographique » : Chaque participant(e) devait réaliser sur une période de deux à trois jours un essai photographique essentiellement composé d'autoportraits photographiques, c'est-à-dire des photos le(la) décrivant et dans chacune desquelles il(elle) devait s'être physiquement intégré(e). Voici reproduite les directives données à un(e) participant(e) avant qu'il(elle) accomplisse la tâche demandée :

Chacune de tes photos doit être un autoportrait réel. Un autoportrait photographique est le portrait d'un(e) photographe exécuté par lui(elle)-même. Plus spécifiquement, tu devras te représenter « réellement » sur tes autoportraits en y signalant ta présence sensible, physique ou corporelle. Celle-ci devrait être incontestable pour une personne avertie qui examinerait ultérieurement l'une ou l'autre de tes photos, parce que sur chacune d'entre elles ta présence y serait manifeste, tangible ou perceptible. Donc, avant de prendre une photo, tu devras prévoir y incorporer au moins un indice matériel visible qui tendrait à démontrer sur la photo finale que c'est bel et bien une image de toi-même que tu as voulu réaliser. Parmi les moyens imaginables pour prendre une photographie de soi, il est possible d'utiliser le temporisateur (ou retardateur) de l'appareil photo; ce dispositif permet d'en différer le déclenchement.

Le lot des « essais photographiques » : Les essais photographiques qui vous sont confiés proviennent de 44 personnes différentes. Dans les faits, chaque essai est constitué de 6 à 10 photos qui ont été regroupées et montées sur une feuille recto-verso. Chaque essai est identifié par un code de deux lettres (p. ex., « AB », « BZ », etc.) et chaque photo par un numéro distinctif.

2) Directives à l'attention de l'évaluateur(trice)

Votre contribution consisterait à évaluer 366 autoportraits. Dans un premier temps vous devrez juger de la pertinence d'une photo par rapport à la tâche exigée. Pour que cette photo puisse être considérée comme un autoportrait il faut que vous puissiez déceler la présence physique du photographe. Une fois ceci établi, vous devrez évaluer toute photo pertinente, sur chacun des trois critères suivants (dont l'ordre pourrait varier) : valeur esthétique, qualité technique et créativité photographique. Les directives spécifiques figurent sur la grille ci-jointe qui recueillera vos évaluations, dans l'éventualité que vous prêtiez votre concours à cette tâche d'évaluation.

3) Engagement de la collaboration face à la tâche d'évaluation

Compte tenu de la nature intimiste du matériel devant être évalué, en apposant votre signature au bas de ce document, vous acceptez de collaborer à titre d'évaluateur(trice) à cette recherche et vous vous engagez à respecter l'anonymat des personnes représentées et à préserver la confidentialité des informations contenues dans ledit matériel.

Caroline Lemire
(Expérimentatrice)

Évaluateur(trice)

Date

Merci beaucoup de votre collaboration !

Directives pour l'évaluation des autoportraits photographiques

Le matériel photographique soumis à votre évaluation est regroupé à l'intérieur du cartable qui vous est confié. Vous y trouverez 44 essais photographiques. Chacun est constitué des autoportraits photographiques réalisés par une même personne qui avait pour tâche de se décrire en s'intégrant physiquement à l'intérieur de chacune de ses photos. Les directives données au participant se trouvent reproduites en guise d'aide-mémoire à l'endos de cette feuille. Puisque les essais ont été agencés selon un ordre préétabli à l'intérieur du cartable, nous vous prions de le respecter.

Examen préalable des photos. Avant de débiter votre cotation, vous devrez faire un survol général des 366 photos. Le but de cet exercice est de vous familiariser avec le matériel soumis à votre évaluation, tout en vous permettant de préciser la portée de votre jugement en regard des caractéristiques inhérentes du matériel. Confrontez les photos sur un critère donné, comparez leur mérite relatif les unes par rapport aux autres. Recherchez les nuances entre elles sur un critère; tentez de retraduire ces différences en exploitant toute l'étendue possible des cotes (1 à 5) pour juger un critère donné.

Repérage d'un autoportrait sur la grille de cotation. Les autoportraits d'un essai se retrouvent tous sur une même feuille recto-verso. Dès le début de votre évaluation, vous devez repérer dans le coin supérieur droit le code de l'essai constitué de deux lettres (p. ex. « AB », « BZ », etc.). À l'aide de ce code, vous devrez rechercher et identifier le bloc rattaché à cet essai sur votre « *Grille de cotation des autoportraits photographiques* ». Ensuite, vous devrez y inscrire les trois cotes correspondantes à votre évaluation de chaque autoportrait de cet essai. Après avoir évalué le premier essai, vous devrez répéter la même procédure d'évaluation pour chaque nouvel essai évalué. C'est-à-dire que vous devrez : a) identifier sur la grille de cotation le bloc des numéros d'autoportraits rattachés à ce nouvel essai qui, lui, est identifié par son code de deux lettres, b) transcrire les cotes de votre évaluation vis-à-vis le numéro de l'autoportrait évalué. Vous devrez répéter cette procédure jusqu'au dernier essai, inclusivement. Tout au long de votre évaluation, vous devrez suivre l'ordre des photos d'après le cartable.

Application des critères d'évaluation. Après avoir jugé qu'une photo était pertinente comme autoportrait, vous devrez l'évaluer sur trois critères photographiques.

Pertinence de la photo : Face à une photo, en premier lieu, vous devrez juger de sa pertinence (ou non), en regard de la tâche que le(la) participant(e) devait accomplir, soit un autoportrait. Pour être pertinente, il faut que la photo représente la présence physique de son auteur(e). En certains cas, cette présence pourrait se manifester sous une forme indirecte, par exemple, le fait d'avoir photographier son ombre, une photo de soi-même, etc. Dans d'autres cas, la présence réelle de l'auteur(e) pourrait s'avérer fort discrète, dévoiler par un ou des indices visuels incidents, par exemple : une mèche de cheveux floue en avant-plan, un reflet du photographe voilé par le flash électronique, une ombre imprécise de la silhouette du photographe, etc.

Critères photographiques : Toute photo jugée pertinente devra être évaluée sur chacun des trois critères suivants (dont l'ordre pourrait varier) : sa « qualité technique », sa « valeur esthétique » et sa « créativité photographique ». Vous devrez recourir à votre propre définition subjective d'un critère pour l'évaluer sur une photo donnée, en utilisant l'une ou l'autre des cotes disponibles de l'échelle de mesure suivante allant de 1 (« très faible ») à 5 (« très élevé ») :









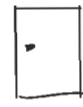











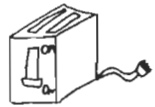






TRÈS FAIBLE sur le critère	—	:	—	:	—	:	—	:	—	TRÈS ÉLEVÉ sur le critère
	1		2		3		4		5	

Finalement, vous aurez à inscrire la cote de votre évaluation d'un critère appliqué à une photo dans la case correspondante de la « Grille d'évaluation des autoportraits photographiques ». Toutefois, si vous avez jugé qu'une photo n'était pas un autoportrait (c.-à-d. photo non pertinente), n'écrivez rien dans les trois cases correspondant à la cotation de cette photo sur la grille.

Appendice E

Grille de cotation pour le critère d'élaboration des sous-tests figurés des TPCT

Grille de cotation pour le critère d'élaboration au sous-test « Jeu 2. Les lignes » des TPCT

DESSINS SPÉCIMENS	COTES			
	0	1	2	3
ARBRE	 3 1 2. arbre	 2. la forêt	 1. Nature	 l'été
MAISON	 7. chez nous	 4. Maison	 7. maison	 6. La maison
PORTE	 9. porte	 15. l'écran	 2. porte	 9. obstacle
VISAGE	 6. bonhomme sourire	 10. Face	 8. bonhomme	
DIVERS	 7. le plaisir	 8. douleur	 5. fête	 1. 6. au)
DIVERS	 16. couple	 12. toaster	 1. champignon	 3. grande ville
DIVERS	 1. la route	 2. la compétition	 11. femme	 4. tableau d'ode