Institutional Repository - Research Portal
Dépôt Institutionnel - Portail de la Recherche
researchportal.unamur.be
University of Namur

THESIS / THÈSE

DOCTEUR EN SCIENCES ÉCONOMIQUES ET DE GESTION

L'expérience spatio-temporelle de la créativité

les impensés du processus créatif

Dethier, Veronique

Award date:
2022

Awarding institution:
Universite de Namur

Link to publication

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 03. Jul. 2025

L'expérience spatio-temporelle de la créativité

LES IMPENSÉS DU PROCESSUS CRÉATIF

Par Véronique Dethier
CIRCé (Creativity and Innovation Research Centre)
NADI (Namur Digital Institute)

Thèse de doctorat en sciences de gestion
Défendue en novembre 2022 à Namur

Cette thèse de doctorat a été cousue à la main
(avec beaucoup d'heures passées sur mon cher Mac)
mais aussi avec

- le cognitif (mon cerveau a été bien retourné et repoussé à ses limites)
- le cœur ❤️ (comme dirait Amabile, rien de tel que la motivation intrinsèque)
- le corps et les sens (les yeux, les jambes pour marcher beaucoup, le corps sur lequel l'eau ruisselle dans la douche)
- et l'espace du « Namur intelligent City Lab » ✨.

Jury de thèse

Promotrices

Professeure Claire Lobet-Maris, Université de Namur
Professeure Anne Wallemacq, Université de Namur

Comité d'accompagnement

Professeure Valérie Chanal, Université Grenoble-Alpes
Professeure Julie Hermans, Université Catholique de Louvain

Autres membres du Jury

Professeur Olivier Germain, Université du Québec, Montréal

Président du Jury

Professeur Jean-Yves Gnabo, Université de Namur

RÉSUMÉ EXÉCUTIF

Déployer la créativité et les processus créatifs qui y sont reliés relève d'une responsabilité sociétale en permettant à l'être humain de trouver des solutions pour s'adapter au monde complexe actuel et de faciliter la transition vers une nouvelle ère en gestation. Parallèlement aux nouveaux lieux créatifs qui émergent et aux nouvelles pratiques de travail spatiales, on ressent que les dimensions d'espace et de temps jouent un rôle non négligeable pour la créativité et le processus créatif.

Dans ce contexte, je propose de formuler la problématique générale de recherche à laquelle la thèse ambitionne de répondre comme suit : «*Quelles sont les dimensions spatio-temporelles de la créativité dans une perspective dynamique, expérientielle et holistique?* ».

Je m'interroge tout d'abord sur le cadre conceptuel qui permet de penser les notions d'espace et de temps dans une perspective dynamique, expérientielle et holistique. J'introduis la pensée du philosophe François Jullien (2001, 2014) et développe sa contribution à la perspective recherchée. Je propose un concept « d'espace expérientiel connivent » et une méthodologie nouvelle, tous deux inspirés de cette pensée et qui permettent l'étude expérientielle des espaces.

En m'interrogeant sur les dimensions spatiales et temporelles expérientielles du processus créatif, et en m'appuyant sur les expériences de seize créatifs des industries créatives, je fais émerger une lecture spatiale de la créativité et propose un modèle des [EspaceTemps] vécus du processus créatif.

Enfin, en investiguant ce que peuvent les espaces pour la créativité, je mets en évidence le processus de conception d'un hub créatif à Namur et la dynamique de polarités vécues entre l'espace et ses habitants, porteuse d'activations.

Les résultats de cette recherche contribuent à mettre en lumière l'impensé du processus créatif, proposent une nouvelle lecture spatiale de la créativité, renforcent la connaissance des polarités de la créativité et apportent un cadre conceptuel original ainsi que la méthodologie associée pour une étude expérientielle des espaces.

Mots-Clés :
Créativité / [EspaceTemps] / Impensé / Polarité /
Dynamique / Expérientiel / Holistique / Phénoménologie / Jullien

EXECUTIVE SUMMARY

Understanding creativity and related creative processes is a societal responsibility in enabling people to find solutions adapted to today's complex world and to facilitate the transition to a new era in the making. Alongside the emerging new creative places and spatial working practices, the dimensions of space and time are felt to play a significant role in creativity and the creative process.

In this context, I propose to formulate the general research question that the thesis aims to answer as follows: "*What are the spatio-temporal dimensions of creativity in a dynamic, experiential and holistic perspective*?"

First of all, I question the conceptual framework that will allow me to think about the notion of space and time in a dynamic, experiential and integrative perspective. I introduce the thought of philosopher François Jullien (2001, 2014) and develop his contribution to the perspective sought. I propose a concept of "conniving experiential space" and a new methodology, both inspired by this thought and offering a framework to study spaces experientially.

By investigating the experiential spatial and temporal dimensions of the creative process, and by drawing on the experiences of sixteen creative people from the creative industries, I develop a spatial reading of creativity and propose a lived "Space-Time" model of the creative process.

Finally, by investigating what spaces can do for creativity, I highlight the design process of a creative hub in Namur and the dynamics of polarities at work between the space and its inhabitants.

The results of this research contribute to highlight the unthought-of in the creative process, to propose a new spatial reading of creativity, to reinforce the knowledge of the creativity polarities and to bring an original conceptual framework as well as the associated methodology for an experiential study of spaces.

Keywords :
Creativity / [SpaceTime] / Unthought / Polarity /
Dynamic / Experiential / Holistic / Phenomenology / Jullien

SOMMAIRE

JURY DE THÈSE 4

RÉSUMÉ EXÉCUTIF 5

EXECUTIVE SUMMARY 6

SOMMAIRE 7

LISTE DES INFOGRAPHIES 12

LISTE DES TABLEAUX 12

INTRODUCTION GÉNÉRALE 15

1 LA CRÉATIVITÉ, UN ENJEU DE DÉVELOPPEMENT HUMAIN DURABLE 15

2 LA CRÉATIVITÉ, UN PROCESSUS SPATIO-TEMPOREL 17

2.1 [ESPACETEMPS] MACRO : ENTRE TERRITOIRES & PÉRIODES HISTORIQUES 17
2.2 [ESPACETEMPS] MICRO : ENTRE CRÉATIFS & ORGANISATIONS CRÉATIVES 18

3 LA CRÉATIVITÉ, UN PROCESSUS DYNAMIQUE, EXPÉRIENTIEL ET HOLISTIQUE 19

4 PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE DE LA THÈSE 20

4.1 PROBLÉMATIQUE GÉNÉRALE DE RECHERCHE DE LA THÈSE 20
4.2 TROIS QUESTIONS DE RECHERCHE 20
4.2.1 QUEL CADRE CONCEPTUEL MOBILISER ? 20
4.2.2 UN NOUVEL ÉCLAIRAGE DU PROCESSUS CRÉATIF ? 21
4.2.3 UNE COMPRÉHENSION FINE DU LIEN ENTRE LE DESIGN ET L'EXPÉRIENCE D'UN ESPACE CRÉATIF ? 21

5 ARCHITECTURE DE LA THÈSE 23

PARTIE I - REVUE DE LA LITTERATURE 25

1 CHAPITRE 1. LES DIMENSIONS SPATIO-TEMPORELLES DU PROCESSUS CRÉATIF 25

1.1 DÉFINITION DE LA CRÉATIVITÉ 25
1.2 LE PROCESSUS CRÉATIF 26
1.2.1 LE PROCESSUS CRÉATIF INDIVIDUEL 26
1.2.2 LE PROCESSUS CRÉATIF COLLECTIF 27
1.2.3 LE PROCESSUS CRÉATIF ORGANISATIONNEL 28
1.3 LA CRÉATIVITÉ, UN PROCESSUS DYNAMIQUE, EXPÉRIENTIEL ET HOLISTIQUE 29
1.3.1 VERS UNE PERSPECTIVE PLUS DYNAMIQUE DE LA CRÉATIVITÉ 29
1.3.2 VERS UNE PERSPECTIVE PLUS EXPÉRIENTIELLE DE LA CRÉATIVITÉ 29
1.3.3 VERS UNE PERSPECTIVE PLUS HOLISTIQUE DE LA CRÉATIVITÉ 30
1.4 CRÉATIVITÉ & DIMENSIONS SPATIALES 31
1.4.2 CRÉATIVITÉ & DIMENSIONS TEMPORELLES 35
1.4.3 CRÉATIVITÉ & ESPACE-TEMPS 36

2 CHAPITRE 2. CRÉATIVITÉ : ENTRE-DEUX ET DYNAMIQUE DE POLARITÉS 37

PARTIE II - CADRE CONCEPTUEL, EPISTEMOLOGIE & METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE 43

3 CHAPITRE 3. LE CADRE CONCEPTUEL DE JULLIEN: UNE PROPOSITION EPISTEMOLOGIQUE PHENOMENOLOGIQUE (ARTICLE 1) 43

PROPOS INTRODUCTIFS 43
ARTICLE 1 - QUEL(S) CADRE(S) CONCEPTUEL(S) POUR UNE ETUDE SPATIALE DES LIEUX ENTREPRENEURIAUX ET CREATIFS : PROPOSITION DU CONCEPT D'ESPACE EXPERIENTIEL CONNIVENT (D'APRES JULLIEN) 45
RÉSUMÉ 45
3.1 INTRODUCTION 47
3.1.1 DES ESPACES ET DES CADRES 48
3.2 VERS UN CADRE NON-REPRÉSENTATIONNEL POUR APPRÉHENDER L'ESPACE 51
3.2.1 VERS UN ESPACE DYNAMIQUE (« BECOMING ») EN ORGANISATION 52
3.2.2 VERS UN ESPACE HOLISTIQUE 52
3.2.3 VERS UN ESPACE EXPÉRIENTIEL INTÉGRANT CORPS, CORPORÉITÉ, AFFECT ET SENSATIONS 53

3.2.4 Quel cadre non-représentationnel pour appréhender l'espace ? 53
3.3 Jullien : un espace expérientiel impensé 53
3.3.1 Vivre de paysage - éléments fondamentaux 55
3.3.2 Vivre de paysage - un espace expérientiel connivent 58
3.4 Méthodologie pour l'étude d'un espace expérientiel 60
3.4.1 Guide d'exploration d'étude de l'espace expérientiel connivent 60
3.4.2 Différentes formes de restitution des résultats 62
3.5 Conclusion 63
3.6 Bibliographie 64

4 Chapitre 4. Epistemologie & Methodologie de la recherche 67

4.1 Épistémologie 67
4.2 Méthodologie qualitative en théorie ancrée 67
4.3 Le terrain de la recherche : le TRAKK, un hub créatif 68
4.4 Les acteurs au cœur de la recherche, les créatifs et les habitants du TRAKK 68

Partie III - Les espaces-temps de la creativite 73

5 Chapitre 5. Les [espacetemps] du processus creatif (article 2) 73

Propos introductifs 73
Article 2 - A la maniere de Jullien : depeindre les [espacetemps] du processus creatif 74
Resume 74
5.1 Introduction 75
5.2 Vers une dimension spatiale et temporelle du processus creatif 76
5.2.1 Le processus créatif 76
5.2.2 Vers une perspective plus dynamique 77
5.2.3 Vers une perspective plus intégrée 77
5.2.4 Les dimensions d'espace et de temps du processus créatif 78
5.2.5 Vers une question de recherche 79
5.3 L'espace et le temps chinois de Jullien 80
5.4 Methodologie 81
5.5 Les [EspaceTemps] expérientiels du processus créatif 83
5.5.1 Une histoire de processus 83
5.5.2 [Attention parallele] 86

5.5.3 [DENSIFICATION DILATEE] 88
5.5.4 [DISTANCE DECANTEE] 91
5.5.5 [EMERGENCE CAPTEE] 92
5.5.6 [EXPULSION RESTITUANTE] 94
5.6 DISCUSSION 96
5.6.1 UN PROCESSUS IMPENSÉ 96
5.6.2 LE MODÈLE EN DISCUSSION AVEC LES AUTEURS 96
5.7 CONCLUSION ET CONTRIBUTIONS A LA LITTERATURE ET A LA GESTION 98
5.7.1 CONCLUSION 98
5.7.2 CONTRIBUTION SUR LE PROCESSUS CRÉATIF 99
5.7.3 CONTRIBUTION MÉTHODOLOGIQUE 99
5.7.4 CONTRIBUTION MANAGÉRIALE 99
5.8 BIBLIOGRAPHIE 100

6 CHAPITRE 6. DESIGN ET EXPERIENCE VECUE D'UN ESPACE CREATIF (ARTICLE 3) 103

PROPOS INTRODUCTIFS **103**
ARTICLE 3 - ESPACE ET CRÉATIVITÉ : REPENSER LE LIEN - DE LA CONCEPTION AU VÉCU D'UN HUB CRÉATIF 104
RÉSUMÉ **104**
6.1 INTRODUCTION 105
6.2 CONCEVOIR ET EXPÉRIMENTER DES ESPACES CRÉATIFS 106
6.3 JULLIEN : UN NOUVEAU CADRE CONCEPTUEL SPATIAL 108
6.4 MÉTHODOLOGIE : ÉTUDE DE CAS - LE TRAKK, UN HUB CRÉATIF 109
6.5 ESPACE SÉMIOLOGIQUE… UN ESPACE DE SIGNES 113
6.5.1 CONCEVOIR UN 'AILLEURS': LA « SCIENCE DU CONCRET » 114
6.5.2 OBJETS-FRONTIÈRES, ÉCARTS ET FRAGILITÉ 116
6.6 ESPACE TOPOLOGIQUE : HABITER LES POLARITÉS 118
6.6.1 TENSIONS ET POLARITÉS, ÉNERGIE ET ACTIVATIONS 118
6.6.2 POLARITÉ : PERMANENCE & VARIATION 119
6.6.3 POLARITÉ : DENSIFICATION & DILATATION 122
6.6.4 POLARITÉ : PROFONDEUR & LÉGÈRETÉ 124
6.6.5 POLARITÉ : LUMIÈRE & OMBRE 127
6.6.6 DYNAMIQUE DE L'ESPACE TOPOLOGIQUE 129
6.7 DISCUSSION : ARTICULATION ENTRE ESPACE SÉMIOLOGIQUE ET TOPOLOGIQUE 130
6.8 CONCLUSION 131
6.9 BIBLIOGRAPHIE 133

PARTIE IV - CONCLUSION 137

7 CHAPITRE . DISCUSSION 138

7.1 CONTRIBUTIONS SCIENTIFIQUES À LA LITTÉRATURE EN CRÉATIVITÉ 138
7.1.1 L'IMPENSÉ DU PROCESSUS CRÉATIF 138
7.1.2 UNE NOUVELLE LECTURE SPATIALE DE LA CRÉATIVITÉ 138
7.1.3 UNE DYNAMIQUE DE LA CRÉATIVITÉ 139
7.2 CONTRIBUTIONS SCIENTIFIQUES SUR LE PROCESSUS ÉPISTÉMOLOGIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE 142
7.2.1 [ESPACETEMPS] [ATTENTION PARALLÈLE] 142
7.2.2 [ESPACETEMPS] [DENSIFICATIONDILATÉE] 144
7.3 CONTRIBUTIONS MANAGÉRIALES ET PÉDAGOGIQUES 146
7.4 POSSIBLES AMÉLIORATIONS ET FUTURES RECHERCHES 147

8 CHAPITRE 8. LES [ESPACESTEMPS] DE MA THESE 149

8.1 MES [ESPACETEMPS] DU PROCESSUS CRÉATIF 149
8.2 MES [ESPACETEMPS] EN MODE NOMADE DIGITALE 150

BIBLIOGRAPHIE GENERALE 151

REMERCIEMENTS 161

Liste des infographies

INFOGRAPHIE 1 - PROBLÉMATIQUE GÉNÉRALE ET SOUS-QUESTIONS DE RECHERCHE DE LA THÈSE 22
INFOGRAPHIE 2 - ARCHITECTURE DE LA THÈSE 23
INFOGRAPHIE 3 - GUIDE D'EXPLORATION DE L'ESPACE EXPÉRIENTIEL CONNIVENT D'APRÈS JULLIEN 61
INFOGRAPHIE 4 - INTERRELATIONS DES [ET] 84
INFOGRAPHIE 5 - GUIDE D'EXPLORATION DE L'ESPACE EXPÉRIENTIEL CONNIVENT (CHAPITRE 3) 109
INFOGRAPHIE 6 - EXPRESSION DES POLARITÉS SÉMIOLOGIQUES 115
INFOGRAPHIE 7 - RÉSULTATS ESPACE CRÉATIF EXPÉRIENTIEL SOUS FORME D'INFOGRAPHIE 129
INFOGRAPHIE 8 - CONTRIBUTIONS DE LA THÈSE ET FUTURES RECHERCHES 148
INFOGRAPHIE 9 - LES [ESPACETEMPS] DE MA THÈSE 150

Liste des tableaux

TABLEAU 1 - DYNAMIQUE DE POLARITÉS DE LA CRÉATIVITÉ 39
TABLEAU 2 - TABLEAU SYNTHÉTISANT LES PRINCIPAUX CADRES CONCEPTUELS PERMETTANT D'ÉTUDIER L'ESPACE 49
TABLEAU 3 - LE PAYSAGE EN EUROPE ET EN CHINE, SELON JULLIEN (2014) 56
TABLEAU 4 - VOCABULAIRE « À LA JULLIEN » 62
TABLEAU 5 - POÈME DE XIE LINGYUN EXTRAIT DE JULLIEN (2014, P53) 63
TABLEAU 6 - ÉLÉMENTS DE LA MATRICE DE COMPARAISON DES VALEURS PORTÉES PAR LES ARTISTES ET LES MANAGERS - CHIAPELLO (1998, P. 59) 69
TABLEAU 7 - ÉCART ENTRE LA PENSÉE EUROPÉENNE ET LA PENSÉE CHINOISE DU TEMPS ET DU PAYSAGE (D'APRÈS JULLIEN, 2014 & JULLIEN, 2001) 80
TABLEAU 8 - PROFIL DES CRÉATIFS INTERROGÉS 82
TABLEAU 9 - RÉSUMÉ DES DIFFÉRENTES DIMENSIONS DES 5 [ESPACE-TEMPS] 85
TABLEAU 10 - PROFIL DES HABITANTS INTERROGÉS 112
TABLEAU 11 - DYNAMIQUE DE POLARITÉS DE LA CRÉATIVITÉ ENRICHI 141

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans cette partie, nous constatons que la créativité est un enjeu de développement humain durable (1) et que son processus est spatio-temporel (2), dynamique, expérientiel et holistique (3). Nous faisons ensuite émerger la problématique générale de la thèse, et les questions de recherche abordées (4). Nous présentons enfin une vision claire de l'architecture de la thèse et du déroulement de ce manuscrit.

I La créativité, un enjeu de développement humain durable

> *« Nous assistons à la naissance d'un nouveau « genre » de personne, que nous appelons Homo creativus. La marque de fabrique d'Homo creativus est sa capacité à imaginer, inventer, construire, mettre en œuvre un concept inhabituel, un nouvel objet ou à découvrir une solution originale à un problème.»*
>
> (Lubart et al., 2015)

Au XXème Siècle, l'économie mondiale s'est déplacée d'une économie industrielle à une économie de la connaissance. Ce mouvement a été renforcé par la révolution numérique, définie par Michel Serres comme la troisième grande révolution humaine après l'arrivée de l'écriture et de l'impression (Serres, 2015). La véritable valeur ajoutée d'un professionnel n'est plus de posséder des connaissances, mais d'être en mesure de les utiliser, de les combiner et de les intégrer.

En ce début du XXIème Siècle, la CNUCED (2010) n'hésite pas à parler de l'émergence d'une nouvelle ère d'« économie créative ». 1500 directeurs généraux l'ont confirmé dans une enquête d'IBM (Berman, 2010): la gestion de la créativité et de l'innovation est devenue un défi majeur pour les entreprises et les organisations, mais aussi pour les décideurs. Lubart (2012) va même jusqu'à l'appeler l' « ère de l'Homo Creativus ».

Le terme « économie créative » apparaît en 2001 chez Howkins (2001): il met en évidence l'apparition d'une interconnexion forte entre 2 anciens concepts, économie et créativité. Il définit l'économie créative comme « *les transactions de produits créatifs » (p22)*, produit créatif qu'il définit comme « *un bien ou un service économique qui provient de la créativité et qui a une valeur économique* » (p14). Le rapport de la CNUCED (2008) renforce l'idée que l'économie créative est source de développement économique et que les industries créatives en sont un moteur. Il soutient que: « (…) *la convergence entre créativité, culture, économie et technologie, qui se traduit par la capacité de créer et de faire circuler un capital intellectuel, est potentiellement un moyen de générer des revenus, des emplois et des recettes d'exportation tout en favorisant l'inclusion sociale, la diversité culturelle et le développement humain* » (piii). Ligne directrice que confirmera la Commission européenne dans son livre vert en 2010.

Suite au rapport sur l'Économie créative publié par l'UNESCO (2013), qui déclare que *« la créativité humaine et l'innovation, à l'échelle des groupes comme des individus, représentent, au XXIème Siècle, la véritable richesse des nations* » (p15), les Nations Unies ont proclamé, en 2017, le 21 avril Journée mondiale de la créativité et de l'innovation. Cette journée a pour objectif

de sensibiliser au rôle de la créativité et de l'innovation dans tous les aspects du développement humain.

Victor, un des créatifs que nous avons interrogés, confirme ce rôle sociétal de la créativité: *« La créativité, elle sert surtout à ouvrir un champ d'horizon pour partager. Au final, être créatif pour être créatif, je ne vois pas où est la plus-value, vraiment. Il faut un sens à la créativité, il faut un objectif, un but. (...) Chacun a sa part de créativité dans son métier pour améliorer son quotidien au final. Donc, la créativité c'est améliorer. De toutes manières. Parce que pour moi, c'est synonyme d'amélioration. On n'a pas besoin de créativité si on ne veut rien changer. »*

Suite aux enjeux environnementaux, énergétiques, migratoires ou démocratiques, le monde occidental fait face à une nouvelle période de transition qui invite à reconcevoir les modes de vie et les modèles de société et qui augure d'une possible nouvelle ère. De même, face à ces défis mais aussi dans un environnement de plus en plus changeant et « liquide» (Bauman, 2000) - c'est-à-dire fragile, éphémère et malléable - et un contexte d'accélération temporelle, les entreprises se doivent d'être de plus en plus agiles, réactives, disruptives.

Dans ce contexte où des solutions innovantes et complexes sont à concevoir, les compétences créatives se révèlent indispensables. Or, le système d'éducation actuel est toujours basé sur le développement des compétences liées à l'économie de l'ère industrielle. Costa (2006, p62) décrit ceci : "*Nous avons maintenant plus d'informations que les esprits collectifs de la science ne peuvent comprendre. [...] Ces changements exigent que l'éducation développe des individus possédant les connaissances, les aptitudes à la résolution de problèmes, les processus cognitifs, les dispositions intellectuelles et les habitudes d'esprit nécessaires à l'apprentissage tout au long de la vie. [...] Ils doivent posséder des compétences de processus allant au-delà de la simple résolution de problèmes ; en effet, ils doivent plutôt anticiper ce qui pourrait arriver et rechercher en permanence des solutions plus créatives*. »

Ces éléments confirment que la créativité n'est plus considérée comme le produit de quelques génies créatifs, mais bien comme une aptitude à développer pour trouver des réponses nouvelles à des questions complexes « *dans tous les domaines de l'activité humaine, qu'il s'agisse de la science, des arts, de l'éducation, du commerce ou de la vie quotidienne* » (Amabile, 1997 p40) et comme un moyen essentiel par lequel les organisations peuvent créer des valeurs significatives et durables, dans des environnements en transition, de plus en plus imprévisibles, en évolution rapide et complexes. Glaveanu & Sierra (2015) ajoutent que la créativité humaine est également essentielle pour une vie harmonieuse avec la nature, les autres et soi-même. Appréhender la créativité et les processus créatifs qui y sont reliés relève donc d'une responsabilité sociétale pour permettre à l'être humain de s'adapter et de faciliter la transition vers cette nouvelle ère en gestation.

« Nous ne pouvons pas résoudre les problèmes avec les mêmes modes de pensée qui les ont engendrés. »

Albert Einstein

2 La créativité, un processus spatio-temporel

2.1 [EspaceTemps] macro : entre territoires & périodes historiques

La créativité a été étudiée comme étant spatialement et temporellement influencée au niveau macro. Törnqvist (2004) et Weiner (2016) ont exploré les territoires et les moments de l'histoire particulièrement propices au développement d'individus créatifs ainsi qu'à la concentration de créatifs célèbres. Nous qualifierons ces lieux spécifiques à des époques spécifiques comme des [EspaceTemps] macro.

Weiner (2016) a raconté et Törnqvist (2004) étudié les caractéristiques des environnements géographiques et historiques qui ont permis ce phénomène dans des champs aussi divers que l'art, l'architecture, la littérature, la musique, la philosophie, la technologie et la science. Weiner (2016) investigue ce qu'il appelle la « *géographie des génies* » dans différents territoires à des périodes spécifiques : Athènes (Grèce) en 450 av. J.-C., Hangzhou (Chine) pendant la Dynastie Song de 969 à 1276, Florence (Italie) pendant la Renaissance, Édimbourg (Ecosse) à la fin du XVIIIème Siècle, Calcutta (Inde) au XIXème Siècle, Vienne (Autriche) au début du XIXème Siècle ainsi qu'au début du XXème Siècle et la Silicon Valley (États-Unis) au début du XXIème Siècle. De son côté, Törnqvist (2004) note que, en complément de l'importance des aptitudes individuelles des créatifs pour la créativité, les milieux et les lieux dans lesquels ces créatifs évoluent ont également une influence. Certains territoires ont été réputés créatifs pour avoir accueilli plus particulièrement certaines disciplines - comme l'architecture, la littérature, la musique, ou les sciences - ou pour avoir bénéficié d'un environnement économique exceptionnel. Ces deux auteurs mettent également en exergue dans ces [EspaceTemps] macros le rôle substantiel pour la créativité d'une communication rapprochée entre les individus et leur communauté, permis par des lieux propices aux échanges et à la rencontre. Ils relèvent enfin que, la pluralité et la variété des milieux, dans un même espace géographique, contribuent à ces environnements créatifs macros, phénomène que l'on pourrait caractériser d'instabilité structurelle.

Plus récemment, dans l'ère de l'économie créative évoquée précédemment, on constate un phénomène notable d'émergence de nouveaux lieux, de nouveaux temps et de nouvelles pratiques spatiales et temporelles, notamment au niveau de l'organisation du travail. Beaucoup de ces lieux se donnent comme objectif de stimuler la créativité, l'innovation et l'entrepreneuriat mais semblent aussi répondre au besoin de permettre de penser autrement les défis de la transition.

On comprend que ces nouveaux lieux de travail sont rendus possible par la mondialisation et les évolutions technologiques (Aroles et al, 2019). Ils amènent également le développement de nouvelles pratiques spatiales de travail, telles que par exemple le travail collaboratif, le télétravail, le nomadisme digital ou le 'slashing'. Comme l'observe De Vaujany (2015, p2), « *c'est justement parce que notre monde est devenu en partie plus abstrait, virtuel et distribué que de nouvelles pratiques de matérialisation se sont développées* ».

Ces nouveaux lieux qui essaiment de manière substantielle sur les territoires se déclinent sous différentes formes: tiers-lieux (Vallat, 2017 ; Besson, 2017; Burret, 2017), coworking (Suire, 2013 ; Toussaint, 2016; Fabbri & Charue-Duboc, 2016), living lab, Fablabs d'entreprises (Fuller & David, 2017), hubs créatifs (Pratt, 2021), espaces collaboratifs (De Vaujany et al, 2018), espaces de travail créatifs (Gaim & Wahlin, 2016, De Paoli et al, 2017), espace de créativité et innovation (Aubouin & Capdevila, 2019), ou encore espace d'émergence et de créativité (Genoud & Moeckli, 2010).

2.2 [EspaceTemps] micro : entre créatifs & organisations créatives

Parallèlement à ces nouveaux lieux et ces nouvelles pratiques, on perçoit que les dimensions d'espace et de temps plus micro, c'est-à-dire les pratiques et processus des créatifs et des organisations créatives jouent également un rôle non négligeable pour la créativité et le processus créatif.

Interrogé sur la façon dont il a découvert la loi de la gravitation, Isaac Newton a répondu: "*En y pensant continuellement.* »[1] (Dans Weiner, 2016, p162). Helmholtz, physicien important de la fin du XXème Siècle, explicite pour sa part son processus de la façon suivante *: « Après une investigation préalable dans toutes les directions… les idées heureuses viennent inopinément, sans effort, comme une inspiration. En ce qui me concerne, elles ne me sont jamais venues lorsque mon esprit était fatigué, ou lorsque j'étais à ma table de travail… Elles sont venues particulièrement facilement pendant la lente ascension de collines boisées par une journée ensoleillée. »*[2] (Dans Wallas, 1926). Pour Kim Jones, Directeur de création Dior Men : « *Chacun a sa manière de travailler. Moi j'aime me plonger dans les archives. (…) Quelques-unes des belles pièces se trouvent de l'autre côté de la rue. Avant chaque saison, je vais les regarder.*» (interview, Week-end Le Vif l'Express, 5 mars 2020). La créativité semble donc un processus spatialement et temporellement influencé également au niveau micro.

[1] C'est l'auteur qui traduit: "By thinking on it continually."
[2] C'est l'auteur qui traduit: « *After previous investigation 'in all directions… happy ideas come unexpectedly without effort, like an inspiration. So far as I am concerned, they have never come to me when my mind was fatigued, or when I was at my working table… They came particularly readily during the slow ascent of wooded hills on a sunny day.* »

La question que je me suis posée dans la recherche qui va suivre est de savoir si mieux décrire et déployer ses dimensions spatiales et temporelles nous permet de mieux éclairer et appréhender le processus créatif micro et sa relation à l'espace pour les sciences de gestion ?

3 La créativité, un processus dynamique, expérientiel et holistique

En parcourant cette littérature (chapitre 1), nous avons également relevé que la créativité a été majoritairement étudiée et pensée comme un processus linéaire, cognitif et découpé, c'est-à-dire analysant chacune de ses composantes. Nous montrerons qu'une perspective dynamique, expérientielle et holistique prend tout son sens quand on considère la nature intrinsèque de la créativité.

Certains auteurs dévoilent en effet de plus en plus la dynamique de la créativité, quand ils mettent en évidence qu'elle est imprégnée de multiples polarités mais aussi de flux et de temporalités (Puccio, 2020 ; Miron-Spektor & Erez, 2017 ; Csikszentmihalyi, 1996 ; Gaim et al, 2019). Nous plaçons cette recherche dans une ontologie du « *becoming* » (Chia, 2010) qui considère la réalité comme dynamique et toujours mouvante par opposition à une ontologie du « *being* », qui voit la réalité comme une entité fixe.

Par ailleurs, on ressent qu'au-delà du cognitif, le processus créatif mobilise également le corps, les sens et les émotions dans un phénomène plus expérientiel et sensible (Glaveanu, 2014b ; Malinin, 2016).

Enfin, ce processus mobilise également l'environnement dans lequel il se trouve, le tout étant en interconnexion et formant un processus plus holistique (Glaveanu, 2014a ; Malinin, 2016).

Conjointement, les recherches sur les dimensions spatiales et temporelles de la créativité ont été principalement menées en psychologie et sont particulièrement lacunaires en sciences de gestion qui se sont plus concentrées sur le processus d'innovation. Or, la recherche en gestion des organisations expérimente actuellement un tournant spatial, Beyes & Steyaert (2012) demandant notamment « *d'insuffler de l'espace en organisation* » (« *Spacing organisation* »). *« Reconnaissant l'intimité entre l'espace et l'organisation »*, Beyes & Holt (2020, p1-2) pointent que, même si l'organisation est matériellement située dans l'espace, elle est aussi intrinsèquement liée à cet espace. Il s'agit dans ce cas de ne pas considérer l'espace comme un objet séparé de son sujet, mais bien comme une relation où l'organisation et l'espace sont indissociables, ce lien méritant d'être étudié.

Le cadre conceptuel que nous mobiliserons nécessitera de prendre en compte ces multiples aspects.

4 Problématique de recherche de la thèse

4.1 Problématique générale de recherche de la thèse

Dans ce contexte, nous proposons de formuler la problématique générale de recherche à laquelle la thèse ambitionne de répondre comme suit :

Problématique générale de recherche de la thèse
«Quelles sont les dimensions spatio-temporelles de la créativité dans une perspective dynamique, expérientielle et holistique ».

4.2 Trois questions de recherche

Cette problématique générale de recherche est abordée sous le prisme de trois questions de recherche.

1. La première s'interroge sur le cadre conceptuel à mobiliser pour appréhender les dimensions d'espace et de temps d'un processus dynamique, expérientiel et holistique.
2. La seconde vise à déplier les dimensions d'espace et de temps du processus créatif pour tenter de lui offrir un nouvel éclairage.
3. Enfin, la troisième question s'intéresse au possible lien entre le processus de design de l'espace d'un lieu qui se veut créatif et la dynamique créative expérimentée dans le lieu.

4.2.1 Quel cadre conceptuel mobiliser ?

Nous avons commencé à nous interroger sur les différents cadres conceptuels existants mobilisés pour l'étude spatiale des lieux et des écosystèmes entrepreneuriaux et créatifs. En partant d'une revue de littérature menée par Weinfurtner & Seidl (2019), nous nous interrogeons sur le cadre conceptuel qui permet de penser la notion d'espace dans une perspective dynamique, expérientielle et holistique. Nous introduisons la pensée de François Jullien (2001, 2014) et développons sa contribution à la perspective qui nous permet de penser l'espace suivant l'appel de Beyes & Holt (2020) comme un objet non séparé de son sujet. Nous proposons un concept « d'espace expérientiel connivent » ainsi qu'une méthodologie nouvelle, tous deux inspirés de cette pensée et qui nous permettent l'étude expérientielle des espaces. Cette recherche nous permet de répondre à la 1ère question de recherche :

RECHERCHE 1 :
« Quel(s) cadre(s) conceptuel(s) pour une étude spatiale des lieux entrepreneuriaux et créatifs ? »
(Article 1 présenté dans le Chapitre 3)

4.2.2 Un nouvel éclairage du processus créatif ?

Par la suite, nous avons voulu investiguer le processus créatif avec l'intention d'enrichir la proposition de Wallas (1926). Le lien entre ce processus créatif et l'espace dans lequel il se déroule est une question qui intéresse fortement la gestion et les organisations actuellement. Nous avons donc cherché à faire émerger les dimensions spatiales et temporelles du processus créatif vécues par les personnes, en lien avec leur espace physique mais aussi avec leur cognitif, leur corps et leurs émotions. A l'aide de la pensée de Jullien (2001, 2014), nous avons fait émerger une relecture spatiale des moments de la créativité. En nous appuyant sur les expériences de seize créatifs d'un lieu dédié aux industries créatives, nous déployons un modèle des [EspaceTemps] vécus du processus créatif. Cette recherche nous permet de répondre à la 2ème question de recherche :

RECHERCHE 2 :
« Quelles sont les dimensions spatiales et temporelles expérientielles du processus créatif ? »
(Article 2 présenté dans le Chapitre 5)

4.2.3 Une compréhension fine du lien entre le design et l'expérience d'un espace créatif ?

Enfin, nous nous sommes interrogés sur comment penser le lien entre le processus de design d'un espace qui se veut créatif et le vécu expérientiel de ce lieu ? Nous analysons tout d'abord comment les acteurs ont créé et conçu in concreto un tel espace de travail, dans une dynamique 'd'écart' entre deux catégories sémantiques fortes, le champ économique de la gestion et de l'innovation et le champ artistique de l'expérimentation et de la créativité. Nous constatons que cet espace a été traité de manière sémiologique et que la conception s'est jouée dans la science du concret (Lévi-Strauss, 1962) à travers différents " objets-frontières". Puis, en nous inspirant de l'essai "Vivre du paysage ou l'impensé de la raison" (Jullien 2014), nous examinons l'espace expérientiel connivent, dans une relation où l'organisation, l'espace et les habitants sont indissociables, dans la ligne de la proposition de Beyes & Holt (2020). Nous mettons en évidence un 'entre' produit par 'l'écart', vécu comme quatre respirations spatiales sous forme de polarités : Permanence & Variation; Densification & Dilatation; Profondeur & Légèreté; Lumière & Ombre. Tour à tour, chaque respiration permet l'activation des habitants et génère un mouvement spatial. Nous suggérons que ces polarités contribuent à la dynamique créative. Cette recherche nous permet de répondre à la 3ème question de recherche :

RECHERCHE 3 :
« Comment penser le lien entre le processus de design d'un espace qui se veut créatif et le vécu expérientiel de ce lieu ? »
(Article 3 présenté dans le Chapitre 6)

Ces questions de recherche sont illustrées dans l'infographie 1.

INFOGRAPHIE 1 - Problématique générale et sous-questions de recherche de la thèse

5 Architecture de la thèse

Afin de clarifier l'architecture de la thèse, nous reprenons les différentes parties et chapitres abordés dans ce manuscrit dans l'infographie 2.

La Partie 1 explore la bibliothèque de la thèse, à savoir les dimensions d'espace, de temps et de polarités du processus créatif en réalisant une revue de la littérature. La Partie 2 présente le cadre conceptuel qui permet d'offrir la perspective recherchée, l'épistémologie sous-jacente et la méthodologie déployée. La Partie 3 décrypte de manière empirique les [EspaceTemps] de la créativité. Elle propose tout d'abord un modèle d'[EspaceTemps] vécu du processus créatif. Ensuite, elle décode le processus de conception d'un espace créatif et fait émerger son espace expérientiel. Enfin, la Partie 4 permet de conclure en discutant et en mettant en lumière les avancées permises par cette recherche et en y développant les contributions scientifiques et managériales, le tout complété par les [EspaceTemps] par lesquels je suis passée pendant ma thèse.

INFOGRAPHIE 2 - Architecture de la thèse

PARTIE I - REVUE DE LA LITTERATURE

Notre problématique touche au phénomène de la créativité dans ses relations avec l'espace et le temps. A travers une revue de la littérature, nous prenons connaissance des travaux réalisés sur les différents termes qui forment notre champ de recherche (Chapitre 1): la définition du concept de créativité (1.1) ; le processus créatif et ses dimensions individuelles, collectives et organisationnelles ; la créativité et ses dimensions spatiales (1.3), temporelles (1.4) et espace-temps (1.5). Nous montrons enfin la relation particulière de la créativité avec le concept de polarité (Chapitre 2).

I CHAPITRE I. LES DIMENSIONS SPATIO-TEMPORELLES DU PROCESSUS CRÉATIF

I.I Définition de la créativité

La définition de la créativité est un champ de recherche en soi. Glaveanu (2014b, p14) dans sa lecture critique de la recherche en psychologie de la créativité, estime que la complexité du phénomène créatif rend difficile toute formulation unique de ce concept, notamment car il s'agit *« de rendre familier un processus qui conduit à la production de l'inconnu* ».

Dans les auteurs qui structurent le champ, certains mettent l'accent sur la capacité des individus : « *La créativité est la capacité à réaliser une production qui soit à la fois nouvelle et adaptée au contexte dans lequel elle se manifeste.* » (Lubart et al, 2015 p23) ; d'autres sur le produit créatif : « *La créativité est la production d'une réponse, d'un produit ou d'une solution originale et appropriée à une tâche ouverte.*» (Amabile, 2012 p1). Dans la littérature occidentale, la majorité des auteurs converge sur la réalisation d'une production originale et appropriée à son contexte.

Dans la perspective plus holistique et dynamique qui nous intéresse, nous nous appuierons plutôt sur les définitions suivantes. Plucker et al. (2004, p90) lient personne, processus, et produit : « *La créativité est l'interaction entre l'aptitude et le processus par lesquels un individu ou un groupe produit un résultat ou un produit qui est à la fois nouveau et utile pour son contexte social* ». Corazza & Lubart (2020, p2) vont plus loin quand ils définissent la créativité de manière dynamique comme « *un phénomène ancré dans un contexte qui nécessite un potentiel en matière d'originalité et d'efficacité* ».

Il est important de préciser que la culture influence la définition de ce qui est créatif. La pensée occidentale va mettre l'accent sur l'individualité, la prise de risque et la rupture entre le nouveau et l'ancien, tandis que la pensée orientale va privilégier la nécessité de la continuité, de l'adaptation et du renouvellement des traditions (Cambridge Handbook of creativity 2019 : Kaufman & Glaveanu, 2019 ; Lubart et al. 2019 ; et Niu, 2019).

1.2 Le processus créatif

Le processus créatif est majoritairement conceptualisé en psychologie au niveau individuel et comme un processus linéaire, en découpant et analysant les différentes étapes. En organisation, le processus créatif a été étudié principalement au niveau collectif et organisationnel, surtout en lien avec le processus d'innovation.

1.2.1 Le processus créatif individuel

Le processus créatif individuel a été majoritairement étudié en psychologie. Lubart et al. (2015, p111) le définissent comme « *une succession de pensées et d'actions* » qui mène à ces idées originales et adaptées. Kozbelt (2020) met en évidence dix catégories de théories de la créativité: développementales (comprendre les origines de la créativité), psychométriques (mesurer la créativité), économiques (étudier le marché de la créativité), par étapes et componentielles (comprendre le processus créatif en termes d'étapes ou de processus cognitifs sous-jacents), cognitives (comprendre les mécanismes cognitifs et les différences personnelles individuelles), liées à la résolution de problèmes (comment les créatifs trouvent des solutions aux problèmes), liées à la recherche de problèmes (comment les créatifs se rendent compte de l'existence d'un problème et comment ils sont motivés à comprendre le problème), évolutionnaires (inspirées de la biologie évolutionniste), typologiques (définir les types de créateurs) et systémiques (comprendre la créativité comme un phénomène émergeant d'un système complexe).

De leur côté, Botella et al (2016) conceptualisent un niveau macro, qui étudie les grandes phases du processus au sens large, et un niveau micro qui s'intéresse aux différents modes de pensées sous-tendant la génération d'idées. Dans les processus micro, la pensée divergente est la capacité à générer des idées diverses et nombreuses (Guilford, 1957 ; Runco, 1991) ; elle s'évalue grâce à trois indices principaux : la fluidité, l'originalité et la flexibilité. La pensée convergente, quant à elle, évalue et réduit les idées possibles à une seule idée (Guilford, 1957). La pensée associative est la capacité à faire des liens entre différentes idées (Simonton, 1999). Le processus de bissociation, quant à lui, permet de combiner deux univers parfois très étrangers, afin d'en créer un troisième inédit. (Koestler, 1964)

Le processus créatif individuel macro a d'abord été étudié comme un processus séquentiel et linéaire composé de différentes étapes, qui diffèrent en termes de leur dénomination, leur nombre et leur ordre dans le processus créatif. Wallas (1926) fut le premier à proposer ce type de processus qu'il a appelé « l'art de la pensée ». Pour lui, il s'agit d'une *« tentative d'améliorer par un effort conscient une forme de comportement humain déjà existante* » (p24), comme pour tout art. Il déduit d'après les récits de scientifiques reconnus un 'processus d'association' avec quatre étapes sur lesquelles concentrer ses efforts conscients : Préparation, Incubation, Illumination et Vérification. La Préparation est « *la phase pendant laquelle le problème est investigué dans toutes les directions (…) une analyse consciente, systématique et improductive* ». L'Incubation concerne l'étape « *où l'on ne pense pas consciemment au problème* ». L'Illumination consiste en *« l'apparition de 'l'idée heureuse' ainsi que tous les événements psychologiques qui précèdent et accompagnent immédiatement cette apparition (…) concise, soudaine et d'une certitude immédiate* » (Wallas 1926, p38). Enfin, la phase de vérification « *pendant laquelle la validité de l'idée est testée et l'idée elle-même est réduite à sa*

forme exacte ». On peut qualifier ce processus de pensée créative individuelle cognitive consciente et inconsciente.

De nombreux auteurs ont ensuite discuté, amélioré et complété ce modèle avec de nouvelles phases que Botella et al (2018) répertorient: Orientation, Concentration, Génération, Vérification, Planification, Production ou Validation/Évaluation. En outre, Botella et al (2018) identifient dix-sept étapes du processus créatif des étudiants en arts liées à ces phases: Immersion - Réflexion - Recherche - Inspiration - Illumination - Essais - Assemblage - Idéation - Sélection - Technique - Spécification - Réalisation - Finalisation - Jugement - Présentation - Pause - Abandon. Le modèle de Wallas reste un des modèles de référence les plus mobilisés du processus créatif. Malinin (2016, p4) soutient que « *la popularité du modèle de Wallas persiste parce qu'il (a) décrit ce que des personnes éminemment créatives ont écrit sur leur processus créatif, (b) il correspond à ce que les gens pensent faire lorsqu'ils sont créatifs, et, (c) bien que les chercheurs aient cherché à remédier à ses limites, ils n'ont pas encore fourni de meilleur modèle.* »

De manière plus sporadique, seules quelques recherches conceptualisent le processus créatif comme dynamique. De manière assez isolée à l'époque, Eindhoven & Vinacke (1952) suggèrent que le processus créatif serait constitué non d'un chevauchement d'étapes qui se succèdent tel qu'établi par Wallas, mais d'un entrelacement d'étapes, qui constituerait un mélange dynamique de différents types de pensée qui surviennent de manière récursive tout au long du travail. Par après, Cawelti et al (1992) mettent en évidence la simultanéité de plusieurs activités dans le processus, qui se déroulent ensemble comme des éléments interdépendants et finalement inséparables. Récemment, Botella & Lubart (2019) réalimentent cette perspective. Pour eux, le processus créatif est dynamique par ses composantes elles-mêmes, leur organisation, leur combinaison, les interactions successives qu'il entretient avec l'environnement, le caractère évolutif d'un phénomène dans le temps et sa nature cyclique.

1.2.2 Le processus créatif collectif

Au niveau collectif, Osborn (1965), revu par Treffinger (1995), a conçu le « Creative Problem Solving » (CPS), un processus dédié à l'innovation en entreprise où la phase de créativité vient en amont des phases d'innovation. Il est composé de trois grandes étapes : tout d'abord, la clarification du problème, ensuite la génération d'idées et enfin le développement de solutions.

Ce processus part de l'hypothèse que le partage d'idées en groupe augmente le nombre et la nouveauté des idées. Cependant, les études qui ont comparé la génération collective d'idées ou le brainstorming avec les idées générées par un même nombre d'individus, et ceci dans plusieurs formats, ont généralement constaté que les individus en groupe n'ont pas tendance à être meilleurs que l'agrégat des individus (Paulus & Coskun, 2012). De nouvelles études suggèrent que la solution optimale serait d'alterner idéation individuelle et de groupe (Korde & Paulus, 2017). Kohn et al (2011) suggèrent en effet que la génération d'idées en groupe inhibe l'ouverture aux idées venant de l'extérieur et crée un biais de fixation sur les idées du collectif.

Au niveau des éléments qui influencent la créativité de groupe, Amabile & Pratt (2016) reconnaissent que la créativité d'une équipe n'est pas le simple agrégat de la créativité individuelle de ses membres. La conformité au groupe, le sentiment d'insécurité psychologique et l'appréhension d'une évaluation par les pairs sont inhibiteurs de la créativité en groupe (Kutzberg, 2005). Enfin, plusieurs auteurs montrent que les groupes ont tendance à sélectionner des idées plus banales et faisables plutôt que les idées vraiment originales (Rietzschel et al, 2010).

1.2.3 Le processus créatif organisationnel

En organisation, le processus créatif a été sous-étudié (Cohendet et al, 2017). Les travaux se sont principalement intéressés à son lien avec le processus d'innovation.

Après les modèles « stage-gate » composés également d'étapes très linéaires, le processus créatif a été notamment étudié sous le vocable de « fuzzy-front-end », une phase décrite comme chaotique et imprévisible au début de l'innovation, qui part de la recherche d'opportunités pour innover (Koen et al., 2002). Fetrati et al (2022) résument les sept modèles les plus influents de créativité organisationnelle: le modèle interactionniste, une théorie multi-niveau entre les individus et les différents niveaux de l'organisation (Woodman et al., 1993) ; le modèle componentiel, s'appuyant sur les compétences pertinentes pour le domaine d'activités, les compétences créatives et la motivation intrinsèque des individus (Amabile, 1988) ; le modèle collectif qui s'intéresse au processus social (Hargadon and Bechky, 2006) ; le modèle dialectique, basé sur la collaboration du groupe (Harvey, 2014) ; le modèle de création de sens, visant à comprendre comment les individus s'engagent dans des efforts créatifs (Drazin et al., 1999) ; le modèle d'intelligence émotionnelle du leader, basé sur les moyens de stimulation à offrir par les leaders (Zhou and George, 2003) ; et le modèle des facteurs personnels individuels et contextuels de l'organisation (Oldham and Cummings, 1996). Fetrati et al (2022) mettent également en évidence les facteurs influençant le plus le processus créatif en organisation: les caractéristiques individuelles et le contexte professionnel pour les individus; les processus, la structure et la composition pour les équipes; et enfin la culture organisationnelle, les ressources, la structure, la stratégie, l'environnement, le leadership et le type de management pour l'organisation.

Un mouvement vers une conception plus dynamique apparaît aussi en organisation. Cohendet et al (2017) ont proposé une vision organisationnelle dynamique, dans laquelle le processus d'idéation est entremêlé au processus d'innovation en le nourrissant en continu, notamment par le biais de communautés connaissantes. Fortwengel et al (2017) estiment qu'il y a un mouvement actuel déplaçant les recherches de « la créativité organisationnelle » vers « l'organisation de la créativité » (« organising creativity »). Ils placent ce mouvement dans une perspective « processuelle » et du « becoming ». Chia (2010, p118) définit cette perspective comme une réalité considérant que « "*toutes les choses coulent" et sont dans un processus continu d'auto-génération du devenir et du changemen*t[3] ». Il oppose le « becoming » (le fait d'être en train de devenir) au « being » (le fait d'être), et la dimension processuelle du « becoming » à la substance de l'être.

[3] C'est l'auteur qui traduit: "all things flow" and are in a continuous self- generating process of becoming and changing"

1.3 La créativité, un processus dynamique, expérientiel et holistique

En parcourant la littérature, on comprend que la créativité a principalement été étudiée et pensée au niveau individuel, en psychologie, et surtout de manière linéaire, cognitive et découpée.

1.3.1 Vers une perspective plus dynamique de la créativité

Une perspective dynamique de la créativité a toutefois été portée par le passé par un courant plus minoritaire (notamment Eindhoven & Vinacke, 1952 et Cawelti et al, 1992). Mais elle attire à nouveau l'attention (Botella & Lubart, 2019). Corrazza (2020), s'attelant à retracer ses différents points d'accroche, estime que la perspective dynamique de la créativité place l'emphase sur son développement plutôt que sur son existence, sur les trajectoires plutôt que sur ses points d'équilibre et sur les processus plutôt que sur les produits. En organisation, plusieurs auteurs lancent également un appel à cette approche plus dynamique de l'espace (Beyes & Steyaert, 2012), comme Hjorth et al (2018, p157) qui font le même constat en déclarant que « *les chercheurs ont commencé à s'intéresser aux processus autant qu'aux structures, aux devenirs autant qu'aux êtres, et au problème du nouveau autant qu'au maintien et à la gestion de ce qui est*. »

Glaveanu (2014b) appelle quant à lui à mieux intégrer la dimension temporelle de la créativité, mettant en évidence la quantité de temps nécessaire au travail créatif en termes de maturation, d'exploration ou d'expression.

Enfin, de plus en plus de travaux mettent en évidence la nature intrinsèquement paradoxale et remplie de polarités de la créativité (Miron-Spektor & Erez, 2018 ; Gaim et al 2019 ; Puccio, 2020 – voir infra), qui confirme sa nature dynamique.

1.3.2 Vers une perspective plus expérientielle de la créativité

Comme nous l'avons souligné dans la revue de littérature sur le processus créatif (2.1.2), la recherche sur la créativité s'est fort intéressé au processus cognitif délaissant le rôle du reste du corps et de l'environnement dans lequel le créatif se situe (Glaveanu, 2014a; Malinin, 2016).

Pourtant déjà, les recherches en créativité ont relevé des éléments en lien avec cette perspective. En effet, Bruner (1962, p18) note que « *l'acte d'un homme qui crée est l'acte d'un homme entier*[4] » et Torrance (1988, p43) relève que : « *La créativité (...) fait appel à tous les sens - la vue, l'odorat, l'ouïe, la sensation, le goût, et peut-être même l'extrasensoriel.*[5] ». Glaveanu (2014b, p18) regrette que la génération d'idées soit essentiellement considérée comme une activité intra-psychologique, plaçant l'individu dans la lumière et son environnement dans l'ombre, et souvent étudiée en laboratoire et non dans des conditions de vie réelle.

[4] C'est l'auteur qui traduit: "*the act of a man creating is the act of a whole man*" (Bruner, 1962, p. 18).
[5] C'est l'auteur qui traduit: "*Creativity (...) involves every sense – sight, smell, hearing, feeling, taste, and even perhaps the extrasensory.*" (Torrance, 1988, p. 43).

On observe également un mouvement semblable en organisation. Répondant aux récents appels à l'introduction de davantage de « sensibilité » dans le champ du management, une approche esthétique a été introduite. Selon Strati (2010, p880), l'esthétique organisationnelle étudie « *comment les individus et les groupes agissent dans les organisations en tenant compte de leurs sentiments, de leurs désirs, de leurs goûts, de leurs talents et de leurs passions. Elle examine la façon dont les organisations conçoivent l'esthétique d'un mode de travail, d'un style de leadership, une forme de rationalité avec les autres sur le lieu de travail, l'apparence et les caractéristiques de ces lieux de travail, les artefacts produits par l'organisation, et les éléments symboliques des images organisationnelles* ».

1.3.3 Vers une perspective plus holistique de la créativité

Glaveanu (2014b, p17) pointe une segmentation du champ de recherche de la créativité en général, découpé en petits morceaux, aboutissant à des "*unités d'analyse claires et distinctes, soit les instances les plus petites / les plus simples ou les plus appropriées d'un phénomène qui peut être étudié de manière fructueuse* ». Pour lui, ce choix théorique impose une stricte et fausse séparation d'un système en réalité holistique. Il donne pour exemple la typologie des quatre P de la créativité développée par Rhodes (1961) - personne, processus, produit, presse – qui reste à ce jour l'une des plus citées dans la discipline, mobilisée par les chercheurs en créativité pour sa contribution à l'organisation conceptuelle du champ en unités d'analyse. Il invite à challenger ce courant dominant des unités d'analyse.

La recherche d'un point de vue processus s'est majoritairement focalisée sur le niveau cognitif pur, négligeant une approche plus holistique, considérant le créatif comme un tout entre le cognitif, le corps, les émotions et son environnement (Glaveanu, 2014a ; Malinin et al, 2016). Seuls quelques précurseurs s'y sont intéressés. Schön (1983) a observé des créatifs dans leurs espaces de travail, qui pensent en action (« think-in-action ») en conversant avec les objets. Csikszentmihalyi (1996) aborde les objets et l'environnement essentiels pour vivre ce qu'il appelle « l'état de flow », un état cognitif caractérisé notamment par le fait d'être complètement absorbé et concentré dans son activité pendant une période de temps et à retirer du plaisir de cette activité.

Un nouveau courant propose une vision plus holistique et relationnelle de cognition de la créativité, à travers les 3E ou les 4E – « embodied » (incarnée), « embedded » (intégrée dans l'environnement), « enactive » (action), « extended » (étendue). Malinin et al (2016) la mobilisent pour étudier les relations entre les personnes et les arrangements architecturaux, tandis que Malinin (2019) analyse des métaphores de créativité incarnée pour éclairer la conception des espaces d'apprentissage et des pratiques pédagogiques.

Glaveanu (2014b) appelle à une perspective plus globale et holistique de la recherche en créativité « *qui placerait le travail créatif entre l'esprit et l'environnement, le soi et l'autre, le psychologique et le matériel* » (p19). Il appelle également à s'intéresser à des échantillons de données renouvelés par rapport aux habituels échantillons de recherche en créativité que sont les étudiants et les génies créatifs, mais aussi de développer de nouvelles méthodes et de construire de la théorie.

1.4 Créativité & dimensions spatiales

Nous analysons dans cette section la contribution de la littérature sur les relations entre l'espace et la créativité. Après un éclairage sur la spécificité des lieux où cette dimension a été plus particulièrement étudiée, nous présentons les différentes dimensions d'espace investiguées en relation avec la créativité : espace physique, espace social et organisationnel, espace conçu et espace expérientiel. Les cadres conceptuels mobilisés par les différents auteurs pour étudier ces différentes dimensions d'espaces seront de leur côté présentés dans le chapitre 3 (article 1).

1.4.1 Là où les espaces sont en quête de créativité

Avant de nous plonger dans les différents courants de littérature qui ont étudié la connexion entre espace et créativité, il nous semble pertinent d'éclaircir les formes variées dans lesquelles cette connexion a été étudiée : tiers-lieux (Vallat, 2017), coworking (Suire, 2013), espaces créatifs (Gaim & Wahlin, 2016), hubs créatifs (Pratt, 2021), espaces collaboratifs (De Vaujany et al, 2018), espace de créativité et innovation (Aubouin & Capdevila, 2019), espace d'émergence et de créativité (Genoud & Moeckli, 2010) ou espaces de travail créatifs (De Paoli et al, 2017).

Les auteurs qui s'y sont intéressés nous apportent des indices sur ces nouvelles formes d'espaces de travail. La littérature sur les tiers-lieux les définit comme des espaces d'entre-deux, de transition, liminaux ou de tiers. Tous ces termes traduisent assez bien cette idée d'un 'ailleurs' encore incertain, qui n'appartient pas au monde connu. Liefooghe (2018, p11) en parle comme d'un espace transitionnel pour un monde en transformation, une « *troisième aire, ni dedans, ni dehors* », une « *zone intermédiaire d'expérience* ».

Pratt (2021, p4) va plus loin en suggérant que les hubs créatifs sont des lieux « *dans lesquels les utilisateurs peuvent recevoir le meilleur des 2 mondes, en étant l'intermédiaire entre le travail atomisé commun aux micro-entreprises isolées et le cadre plus social du travail* ». Même s'il préconise de ne pas généraliser le concept de hub créatif mais de le considérer dans sa spécificité locale, Pratt (2021) définit le hub créatif par la présence de 3 dimensions : une colocation physique d'activités dans les industries créatives ; une gestion souvent flexible de rentrée et de sortie du hub avec un rôle important pour le gestionnaire du lieu ; enfin, un lieu d'échange informel de connaissances et d'informations et un support social mutuel des résidents. Il précise que le label 'créatif' a été adjoint à des termes tels que district, cluster, voisinage ou hub avec l'objectif de refléter une 'description' ou aussi seulement une 'aspiration' du vécu de ces lieux, créant une certaine confusion.

En ce qui concerne les espaces créatifs, Thoring et al (2020, p300) les définit comme « *des structures et éléments physiques à différentes échelles qui sont délibérément conçus pour supporter les processus de travail créatifs* », les différentes échelles variant du mobilier et de la conception intérieure, à l'architecture du bâtiment et à sa localisation. Finalement, Sacepe et al (2018) classent les espaces collaboratifs d'innovation en trois catégories principales: les espaces de travail partagés (dont l'idéaltype est l'espace de coworking), les espaces de conception et de fabrication (comme les Fablabs) et les espaces de développement entrepreneurial (comme les incubateurs ou accélérateurs).

1.4.1.2 Espace physique de la créativité

Un premier courant de chercheurs s'est intéressé à la relation entre l'espace strictement physique et la créativité, faisant varier différentes variables dans différents types d'espaces organisationnels (start-up, industries, entreprises, public) dans différents secteurs, appliquant une logique de déterminisme spatial. Ils mettent en évidence l'impact positif de certaines de ces variables et des résultats non-conclusifs pour d'autres.

Plusieurs revues de littérature permettent de comprendre l'état des connaissances. Groves & Marlow (2016) offrent une synthèse intéressante basée sur les connaissances actuelles et l'étude de 50 organisations. Thoring et al (2020), eux, distinguent sept types de contributions théoriques et pratiques: 1. les théories d'analyse qui décrivent et analysent les espaces créatifs ; 2. les théories interprétatives d'explication qui visent à comprendre qualitativement des phénomènes complexes liés à certaines configurations spatiales; 3. les théories prédictives, qui tentent de prédire comment une configuration spatiale spécifique facilite le travail créatif, mais sans fournir d'explications ; 4. les théories causales d'explication et de prédiction, qui mettent en évidence une relation de cause à effet entre l'espace de travail physique et la créativité ; 5. les théories de conception, fournissant des lignes directrices ou des principes concrets sur la manière de concevoir un espace créatif ; 6. les revues de littérature systématiques sur la question ; 7. et enfin les outils de développement d'espaces créatifs.

Meinel et al. (2017) offrent quant à eux une revue systématique de ces recherches scientifiques sur différents niveaux de la créativité en rapport avec des variables spatiales: individuel, équipe et organisationnel. Cette étude repose sur l'analyse de dix-sept articles publiés entre 1997 et 2016, développés sur base de méthodes très différentes, les résultats reposant parfois sur des auto-évaluations de créativité ou étant spécifiques à certains domaines. Ils en ressortent trois catégories d'éléments qui influencent la créativité: les éléments de bureaux (tangibles et intangibles), la disposition spatiale et les différents types d'espace nécessaires. Concernant les éléments de bureaux intangibles, le son, la température, et les odeurs de l'espace de travail ont un impact sur la créativité tandis que les résultats sont non conclusifs pour les couleurs et la lumière. En matière d'éléments de bureaux tangibles, du mobilier adéquat, confortable, ergonomique et mobile, la présence de plantes et fleurs, la présence d'équipement low-tech ou high-tech, la présence d'une vue et d'une vue sur la nature, la présence d'objets décoratifs - tels que objets personnels, art, livres ou lampes – et la présence de matériaux naturels ont un impact positif sur la créativité. La disposition spatiale a également un impact favorable sur la créativité par le biais des facteurs suivants: l'intimité - qui favorise la créativité par la concentration -, la visibilité entre les personnes - qui favorise la créativité d'équipe -, la flexibilité des espaces, la customisation de l'espace par les individus, l'équilibre intimité/interactions et une distance confortable entre les individus. Enfin, au niveau du type d'espace, la présence d'espace de relaxation et permettant de se désengager, d'espaces dédiés aux réunions formelles et informelles ont également un impact positif sur la créativité, tandis que la présence d'un espace insolite/fun ne semble pas avoir d'effet sur la créativité.

D'autres auteurs contribuent également à établir les différents types d'espaces nécessaires pour la créativité. Haner (2005) établit que l'espace de travail doit être stimulant cognitivement et au niveau des sens. Kristensen (2004), Sailer (2011) et De Paoli et al (2017) mettent en évidence l'importance d'avoir à la fois des espaces permettant des rencontres

fortuites et un équilibre entre ces espaces de communication et des espaces de concentration, notamment en lien avec les différentes phases du processus créatif. Groves & Marlow (2016, p127-130) présentent un modèle des espaces qui supportent les comportements créatifs sur base de deux dimensions : « individuel » & « groupal » et « s'engager » et « se désengager », tels que mis en évidence par Williams (2013). Ces espaces sont le « Den » (« la Tanière » - individuel et se désengager), le « Bazaar » (individuel et s'engager), le « Dwelling » (« la Demeure » - groupal et se désengager), le « Neighbourhood » (« le Quartier» - groupal et s'engager) et la « Plaza » (« la Place » - espace de rencontre et de sérendipité). Thoring et al (2018a) établissent cinq types d'espaces créatifs: l'espace personnel, l'espace de collaboration, l'espace de présentation, l'espace du faire et l'espace de pause. Ils distinguent également cinq différentes qualités de ces espaces, à savoir qu'ils peuvent être processeurs de connaissances, indicateurs de culture organisationnelle, facilitateurs de processus, sources de stimulation et avoir une dimension sociale.

Cette relation de l'espace physique avec la créativité est toutefois à prendre avec précaution. Dul et al (2011) soutiennent en effet que la contribution relative de l'environnement physique de travail à la créativité est plus petite que celle de l'environnement social organisationnel et que ces deux contributions sont plus faibles que celle de la personnalité créative.

1.4.1.3 Espace social de la créativité

Un deuxième courant de chercheurs s'est plus intéressé à l'espace social pour la créativité : comment l'espace influence la communication, les relations sociales et la culture organisationnelle.

Parmi les études quantitatives, Amabile et al (1996) évaluent les perceptions de l'espace social sur le comportement créatif. Plusieurs dimensions peuvent jouer un rôle important: défi, encouragement organisationnel, soutien du groupe, encouragement du superviseur et obstacle organisationnel. L'étude suggère que trois autres dimensions peuvent jouer un rôle moins important dans la créativité organisationnelle: les ressources, la charge de travail et la liberté. McCoy (2005) réalise une revue de littérature en lien avec la créativité d'équipe. Elle identifie plusieurs aspects positifs : l'éloignement du travail quotidien, l'espace, la proximité et les courtes distances, les vues entre et à travers les pièces, les espaces de réunion en face à face, les espaces de détente informels, l'espace personnalisé, les surfaces pour écrire comme les tableaux blancs et l'infrastructure technique. Hunter et al (2007) offrent, eux, une revue de la littérature sur les dimensions du climat organisationnel - perceptions du support et de l'autonomie - qui ont un rôle prédicteur pour la performance créative.

Plusieurs études qualitatives interprétativistes offrent également des apports. Martens (2011) met en évidence, dans des cabinets d'architecture, la dimension symbolique de l'espace social ayant un impact positif sur la créativité : le manager travaillant dans le même plan ouvert, visualiser les modèles et les travaux des autres, l'atmosphère bourdonnante ou le mouvement des personnes. Fabbri & Charue-Duboc (2013), dans l'analyse de l'expérience d'un lieu pour les entrepreneurs sociaux, montrent comment l'espace physique, devenu espace social par la communauté créée, permet de nouvelles formes de collaboration intra-organisationnelles qui boostent l'innovation en devenant à la fois un lieu de travail, de rencontre et de croissance. Gaim et al (2019), dans l'analyse symbolique et esthétique sur le travail des idées dans des cabinets d'architecture, relèvent des polarités organisationnelles

vécues, spatiales au sens social de Lefèbvre (1974): "Chaos organisé" (structures auto-imposées et flexibilité), "Frontière(sans)frontière" (présence et absence simultanée de frontières entre individus et équipes dans l'organisation), "Spontanéité préméditée" (interactions planifiées et spontanées) et "(Re)Cadrer" (respecter et transgresser contraintes).

La notion d'espace relationnel a été investiguée par Williams (2013, p97-102) dans sa thèse "Grammaire créative of espaces de travail créatifs". Elle y propose notamment le modèle "s'engager / se désengager", qui cartographie les comportements créatifs individuels qui permettent la créativité des environnements de travail. Elle met en évidence les besoins à la fois de s'engager, de manière délibérée ou par chance, avec des individus, des informations et des idées, mais aussi de se désengager des autres et du contexte par des mouvements physiques, mécaniques ou des pauses, courtes et plus longues.

1.4.1.4 Espace conçu de la créativité

Un petit nombre d'études récentes se sont intéressées aux représentations des personnes en charge de la conception d'espaces destinés à supporter le travail créatif. Se basant sur une analyse iconographique de différents espaces créatifs, de Paoli et al (2017) étudient les représentations sur les espaces créatifs et la symbolique de l'espace conçu. Ils soulignent à la fois le côté très standard des codes spatiaux utilisés pour développer ces espaces, centrés sur cinq thématiques prédominantes : la maison, les sports et les jeux, la technologie, la nature et la détente, et enfin le symbolisme, le patrimoine et l'histoire. Ils soulignent également les contradictions de ces espaces renvoyant à une constellation de valeurs et d'idées qui peinent à trouver leur cohérence.

De leur côté, Thoring et al (2021) investiguent l'espace idéal pour la créativité en mettant en lien la littérature avec des entretiens de concepteurs d'espace. Ils émettent dix propositions de possibles liens entre les caractéristiques spatiales et le travail créatif, en relevant l'importance de la présence de: sources d'inspiration, vide, rencontres, isolement, ambiance équilibrée (par exemple par les sons, les odeurs ou le toucher), vues, signaux visuels, activateurs corporels, plateformes d'idées et variation. Ils appellent cependant à la réalisation d'études futures dans des espaces créatifs existants afin de les confronter aux dix propositions, ainsi que des études expérimentales afin de les valider.

1.4.1.5 Espace expérientiel de la créativité

De la même manière, seules quelques recherches se sont intéressées au lien entre l'espace expérientiel et la créativité, notamment par le concept d'expérience esthétique, à savoir les dimensions sensorielles et affectives de l'espace. De Vaujany et al (2018) se sont intéressés à l'expérience incarnée lors d'une première visite d'un espace. Leur cadre méthodologique s'est appuyé sur l'expérience vécue selon la phénoménologie de Merleau-Ponty (1945), développée à travers les concepts d'émotion, de visibilités-invisibilités et de continuité-discontinuité. Ils mettent en évidence quatre registres émotionnels mobilisés par les « guides » d'accueil pour créer une atmosphère particulière lors de cette visite de l'espace : initiation, sélection, marchandisation et « ludification ».

De Molli & De Paoli (2020), de leur côté, illustrent comment l'expérience esthétique des tiers lieux - à savoir la manière dont les gens perçoivent sensoriellement ces lieux - fait que les créatifs qui y travaillent se sentent émotionnellement plus proches des autres personnes qui les entourent. Les résultats montrent que ce sentiment de proximité émotionnelle, le sentiment d'être chez soi et le sentiment d'être dans une bulle aident les participants à surmonter la peur d'être jugés, favorisent les idées et le partage des connaissances et augmentent la concentration et la focalisation, autant de facteurs qui contribuent au processus créatif.

1.4.1.6 Conclusion créativité & dimensions spatiales

Nous percevons de ces recherches que les dimensions d'espace physique et social pour la créativité ont été investiguées en profondeur, tandis que les dimensions d'espace conçu et expérientiel sont embryonnaires.

Or, si on a pu étudier l'impact de facteurs isolés de l'espace sur la créativité, il est important de déplier également le vécu global de cet espace pour les habitants. Il semble également fondamental de faire émerger ce que ces habitants vivent in fine et ressentent réellement

Pour comprendre le contexte de ce vécu et donc l'espace créé, il est aussi essentiel de déployer les intentions et la manière dont cet espace a été dessiné. Ce sont en effet des dimensions qui sont actuellement de vraies questions et demandes des managers et des décideurs politiques, qui sont en train de concevoir ces lieux privés et publics.

1.4.2 Créativité & dimensions temporelles

Nous analysons dans cette section la contribution de la littérature en psychologie et en organisation sur les relations entre la créativité et le temps, qui est assez réduite.

Avant cela, comme le développe Chia (2002), il est important conceptuellement de distinguer le temps objectif et absolu du « temps vécu ». Il relate les propos du philosophe Henri Bergson pour qui « *le temps de l'horloge publique est une représentation 'contrefaite' de l'expérience vécue, produite par la conversion des expériences temporelles en moments instantanés distincts et mesurables ».*

Dans une revue de recherche en psychologie, Cayirdag (2020) montre que le temps est pertinent pour plusieurs processus cognitifs et métacognitifs liés à la créativité. Accorder du temps favorise le processus de production d'idées plus originales, que ce soit en faveur de la pensée associative, ou de l'étape d'incubation en accordant du temps de pause. Le temps peut être révélateur de l'investissement et des motivations intrinsèques des personnes créatives.

En organisation, Lampel et al (2014) mettent en évidence l'impact paradoxal de la contrainte de temps sur la créativité. D'un côté, cette contrainte réduit le champ de recherche et peut conduire à l'adoption de solutions de qualité inférieure. D'un autre côté, cette contrainte peut conduire à une meilleure allocation de l'attention. Concernant la liberté donnée par certaines organisations d'utiliser une partie définie de leur temps pour travailler de manière créative, les employés qui effectuent à la fois des tâches créatives et des tâches routinières sont

généralement plus créatifs que ceux qui effectuent exclusivement des tâches créatives (Brem & Utikal, 2019).

Enfin, dans un essai, Aubouy (2019) propose quatre formes de perception du temps qui sont liées à la culture influençant par la même la perception de la créativité: le temps cyclique, qui revient toujours identique à lui-même : alternance du jour et de la nuit, phases de la lune ou saisons ; le temps immobile, celui des rites et des traditions qui sont identiques ; le temps qui croit, celui de l'enfant et de la vie qui se régénère : c'est le temps de la création et des découvertes ; le temps qui décroit, celui de la destruction, de la décrépitude, de tout ce qui va lentement s'abîmer et mourir. Sur base de ces quatre formes de perceptions du temps, il argumente qu'il existe deux types de vies collectives dans le monde actuel. Les sociétés occidentales privilégient le temps sous le pôle de la variation, qui combine temps qui croît et temps qui décroît. Pour elles, la créativité est alors associée à la production de choses nouvelles parce que le vivant est associé à la croissance. Tandis que les sociétés dites traditionnelles privilégient le temps sous le pôle de la permanence, associé à l'ordre, l'immuabilité et l'infini recommencement qui combine temps cyclique et temps immobile. Pour ces sociétés, la créativité consiste à restaurer ce qui existe sous la forme où il a toujours existé pour préserver le monde du changement et du chaos.

1.4.3 Créativité & Espace-temps

Par le passé, l'espace a été souvent défini en opposition au temps : une absence de temps, une absence de mouvement ou une absence de changement (Vasquez & Cooren 2013). Depuis, un tournant spatial a eu lieu dans de nombreuses disciplines ce qui a inspiré certains auteurs qui proposent une intégration de l'espace et du temps sous la forme d'un Espace-Temps. Cet Espace-Temps révèle des conceptions différentes suivant les auteurs - un continuum, une sphère, des pratiques collectives, ou un réseau – comme décrit ci-dessous.

En créativité, seuls Corazza & Lubart (2020) ont introduit cette notion en lien avec la relation à l'intelligence. Pour eux, un continuum d'Espace-Temps représente « *à la fois la structure de l'espace conceptuel dans lequel les solutions sont recherchées, et le domaine temporel dans lequel le processus d'intelligence et/ou de créativité se produit* » (p3), l'espace et le temps variant entre resserrement et relâchement. On retrouve ce concept en géographie, où Massey (2005) considère les Espace-Temps comme interreliés, sous forme de « sphère », dans une conception où l'espace n'est plus statique et le temps n'est pas sans espace. Ce sont les relations de multiples entités hétérogènes, humaines et non-humaines, qui créent l'Espace-Temps. Vasquez & Cooren (2013) investiguent l'Espace-Temps en organisation comme des « pratiques collectives » de temps et d'espace par lesquelles les acteurs, humains comme non-humains, répartissent l'espace de leur organisation. Enfin, en gestion des connaissances, Hautala (2011, p42) parle de l'espace-temps comme d'un réseau, constitué de l'espace objet, de l'espace communicationnel et de l'espace cognitif des cartes mentales, avec un temps linéaire.

2 CHAPITRE 2. CRÉATIVITÉ : ENTRE-DEUX ET DYNAMIQUE DE POLARITÉS

Les travaux liés à la gestion de la créativité montrent de plus en plus qu'elle est porteuse de polarités. Comme ce concept est lié au cadre conceptuel que nous avons mobilisé (voir *supra Chapitre 3*), nous introduisons ce concept ici en lien avec la créativité et les différentes recherches s'y référant.

Puccio (2020, p146) définit le **concept de polarité** comme "*un continuum qui contraste des paires d'opposés à chaque extrémité d'une dimension particulière*[6]." Pour lui, elle doit respecter quatre conditions : les deux pôles sont nécessaires et de même valeur, agissent en continu et aucun des deux pôles ne prend le dessus sur l'autre. De son côté, le philosophe François Jullien (2014) décrit le mécanisme de la polarité : « *une corrélation entre opposés* » (p45) et « *par corrélation, entre facteurs s'opposant/s'associant, faisant communiquer l'un avec l'autre et générant de l'échange entre eux*» (p84).

Ce concept de polarité est à dissocier du **concept de paradoxe**. Smith & Lewis (2011) définissent le paradoxe comme « *des éléments contradictoires mais interreliés qui existent simultanément et persistent dans le temps. Cette définition met en évidence deux composantes du paradoxe : (1) les tensions sous-jacentes - c'est-à-dire des éléments qui semblent logiques individuellement mais incohérents et même absurdes lorsqu'ils sont juxtaposés - et (2) les réponses qui englobent les tensions simultanément* ». Toutefois, Miron-Spektor & Erez (2018) ont souligné récemment la nature « *intrinsèquement paradoxale de la créativité* » (p4) et suggèrent que lorsque des personnes s'engagent dans la créativité, ils font l'expérience « *de pensées, de processus, d'objectifs, d'identités et de perspectives paradoxales » (*p4*).*

Si l'on zoome sur le lien entre polarité et créativité, on retrouve déjà cette notion de polarité dans les différentes variantes de la définition de la créativité quand elles se rejoignent sur l'importance d'avoir un produit à la fois original mais aussi pertinent. Amabile, par exemple, définit la créativité comme étant *«la production d'idées nouvelles et utiles par un individu ou de petits groupes d'individus travaillant ensemble ». (Amabile, 1988 p126).*

Au-delà de la définition, Puccio (2020) met en avant une **polarité plus macro** qui allie "Créativité & Conformité". Il explique que « *les êtres humains, du fait de l'évolution biologique et culturelle, sont prédisposés à la fois à créer, à chercher à produire des idées nouvelles et utiles pour résoudre des problèmes complexes, et à se conformer, à agir en accord avec une norme ou une autorité*» (p148-149). Même si la conformité est parfois considérée comme une menace pour la créativité, surtout lors de l'apparition d'une nouvelle idée, c'est en en fait la propension humaine à se conformer qui va permettre par la suite de diffuser les idées nouvelles et pertinentes, et donc permettre in fine la créativité.

Au niveau de la **personne créative**, Parnes & Biondi (1975) décrivent la créativité comme un processus de vie, qui demande un "équilibre délicat" de qualités qui oscillent entre des extrêmes tels que souplesse & rigueur, contemplation & action, et approches cognitives et affectives. Csikszentmihalyi (1996) relève quant à lui dix polarités dans la personnalité de la

[6] C'est l'auteur qui traduit: "continuum that contrasts pairs of opposites at either end of a single dimension"

personne créative : 1. énergie haute & calme ; 2. intelligence & naïveté ; 3. joueur & discipliné ; 4. imagination & réalité ; 5. extraverti & introverti ; 6. humble & fier ; 7. masculin & féminin ; 8. traditionnel & rebelle ; 9. passionné et objectif ; 10. souffrance & joie. Enfin, Miron-Spektor & Erez (2018) rassemblent des études qui soulignent que la personne créative doit être à la fois génératrice et évaluatrice, flexible et persistante, passionnée et disciplinée, et axée sur l'apprentissage et les performances.

Au niveau du **processus créatif**, Wallas (1926) associe travail conscient et inconscient, Guilford (1957) pensée divergente et pensée convergente, Haner (2005) travail individuel et travail d'équipe. Rhotenberg (1999) précise le rôle d'un processus « janusien ».

Enfin, au niveau **organisationnel**, Carlsen et al (2012) estiment que le travail des idées nécessite notamment deux mouvements : la Préparation (pratique consistant à préparer et revitaliser soigneusement les connaissances pour la création) et le Dézoom (« Zooming out », c'est-à-dire prendre du recul par rapport à l'immersion dans les données et l'analyse de détails et passer à une réflexion plus globale). Gaim et al (2019) relèvent dans une étude sur des entreprises d'architecture, des polarités organisationnelles, plus spatiales au sens social de Lefèbvre (1974): "Chaos organisé" (structures auto-imposées et flexibilité), "Frontière(sans)frontière" (présence et absence simultanée de frontières entre individus et équipes dans l'organisation), "Spontanéité préméditée" (interactions planifiées et spontanées) et "(Re)Cadrer" (respecter et transgresser contraintes).

Ces polarités se retrouvent-elles également au niveau des espaces collaboratifs et de créativité ? La littérature qui s'est intéressée à ces espaces les définit comme des espaces d'entre-deux, de transition, liminaux ou de tiers (Liefooghe, 2018 ; Gill et al, 2019). Plusieurs auteurs décrivent les espaces de coworking comme des espaces paradoxaux, en tension, pris entre différentes polarités organisationnelles. Spinuzzi (2012) y constate des « *incohérences*[7] » à plusieurs niveaux : la nature des activités observées (ni strictement professionnelle ou ni exclusivement relationnelle), leur pratique de travail (ni exclusivement seuls ni totalement en collaboration), le profil des coworkers (ni expertises semblables ni profils très variés) ou leurs relations (entre formelles et informelles). Gandini (2015) note de son côté la coexistence de différentes logiques (coopération et compétition). Vidaillet & Bousalham (2018) relèvent les polarités au niveau des activités (professionnelles et non-professionnelles), des relations (réseau professionnel et relations humaines) et des échanges (commerciaux et de dons). Les auteurs expliquent ces polarités par le concept de "syntopie" à savoir que ce concept d'espace entre-deux est permis par la co-existence et l'articulation en leur sein de différentes formes et pratiques économiques.

Nous pensons que la créativité est permise par une dynamique de ces polarités et les résumons dans le tableau 1.

[7] C'est l'auteur qui traduit : "contradictions"

Nature			
Intrinsèquement paradoxale			Miron-Spektor & Erez (2017)
Définition			
originalité - nouveauté	&	pertinence - utilité	Amabile (1988)
Macro			
créativité	&	conformité	Puccio (2020)
Personne créative			
souplesse	&	rigueur	Parnes & Biondi (1975)
contemplation	&	action	Parnes & Biondi (1975)
approches cognitives	&	approches affectives	Parnes & Biondi (1975)
énergie haute	&	calme et au repos	Csikszentmihalyi (1996)
intelligence	&	naiveté	Csikszentmihalyi (1996)
pensée divergente	&	pensée convergente	Csikszentmihalyi (1996)
aime le jeu (irresponsabilité)	&	discipline (responsabilité)	Csikszentmihalyi (1996)
imagination	&	réalité	Csikszentmihalyi (1996)
extraverti	&	introverti	Csikszentmihalyi (1996)
humble	&	fier	Csikszentmihalyi (1996)
masculin	&	féminin	Csikszentmihalyi (1996)
traditionnel & conservateur	&	rebelle & iconoclaste	Csikszentmihalyi (1996)
passionné	&	objectif	Csikszentmihalyi (1996)
souffrance	&	joie	Csikszentmihalyi (1996)
génératrice	&	évaluatrice	Miron-Spektor & Erez (2017)
flexible	&	persistante	Miron-Spektor & Erez (2017)
passionnée	&	disciplineé	Miron-Spektor & Erez (2017)
axé apprentissage	&	axé performance	Miron-Spektor & Erez (2017)
Processus créatif			
travail conscient	&	travail inconscient	Wallas (1926)
pensée divergente	&	pensée convergente	Guilford (1957)
travail individuel	&	travail d'équipe	Haner (2005)
Organisationnel			
zooming in (détails pour la spécialisation)	&	zooming out (voir l'image globale)	Carlsen et al (2012)
Espaces collaboratifs			
activités ni strictement professionnelles	&	activités ni exclusivement relationnelles	Spinuzzi (2012)
pratique de travail ni exclusivement seuls	&	pratique de travail ni totalement en collaboration	Spinuzzi (2012)
ni expertises semblables	&	ni profils très variés	Spinuzzi (2012)
relations formelles	&	relations informelles	Spinuzzi (2012)
logique de coopération	&	logique de compétition	Gandini (2015)
activités professionnelles	&	activités non-professionnelles	Vidaillet & Bousalham (2020)
réseau professionnel	&	relations humaines	Vidaillet & Bousalham (2020)
échanges commerciaux	&	dons	Vidaillet & Bousalham (2020)
structures auto-imposées	&	flexibilité	Gaim et al (2019)
présence de frontières entre individus et équipes	&	absence de frontières entre individus et équipes	Gaim et al (2019)
interactions planifiées	&	interactions spontanées	Gaim et al (2019)
respecter contraintes	&	transgresser contraintes	Gaim et al (2019)

TABLEAU 1 - Dynamique de polarités de la créativité

PARTIE II - CADRE CONCEPTUEL, EPISTEMOLOGIE & METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

3 CHAPITRE 3. LE CADRE CONCEPTUEL DE JULLIEN: UNE PROPOSITION EPISTEMOLOGIQUE PHENOMENOLOGIQUE (Article 1)

Propos introductifs

Quel(s) cadre(s) conceptuel(s) pour une étude spatiale des lieux entrepreneuriaux et créatifs ? Pour me permettre de répondre à la perspective dynamique, expérientielle et holistique que nous étudions, je suis partie à la recherche d'un cadre conceptuel approprié. Grâce à mes promotrices, j'ai finalement découvert un cadre conceptuel inspiré de la pensée orientale. En effet, comme le pointe Chia (2010, p113), « *l'idée que la vie est intrinsèquement chaotique, précaire et en perpétuel changement est une réalité vivante, qui va de soi, dans l'expérience orientale* ».

Les travaux du philosophe François Jullien introduisent une épistémologie et un rapport au monde qui permettent de penser cette perspective dynamique, expérientielle et holistique. La démarche de ce philosophe français consiste en effet à interroger la pensée occidentale à la lueur de la pensée orientale. Dans son essai « *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité* » (2012), Jullien précise la logique poursuivie dans son travail. Il exprime qu'il favorise le concept d'« écart » à celui de « différence ». En effet, pour lui, l'écart est « *productif* » dans le sens où il permet le dialogue entre deux champs, ce qu'il crée quand il fait converser la pensée orientale et la pensée occidentale. L'écart lui permet de dévoiler un « entre », qui, par l'interaction entre les facteurs, se révèle dynamique.

Pour lui, penser en Europe relève d'une pensée de l' « *être* », une logique de composition et/ou de décomposition qui observe et analyse les caractéristiques de « l'être » de l'extérieur. Penser en Chine consiste par ailleurs en une pensée du « *vivre* », une logique d'appariement de polarités. Par exemple, en Chine, chose se dit « est-ouest » et le paysage se dit « montagne(s)-eau(x)». Au-delà du paysage, la langue-pensée chinoise nomme et pense tout comme *« une corrélation de facteurs, entrant en interaction et se constituant en polarité »* (Jullien, 2015a p27). « Le sujet » se trouve alors immergé dans « l'objet » *: « il est d'emblée partie prenante de ce champ tensionnel qui s'instaure et dont il ne saurait se détacher* » (Jullien, 2015a p27).

Cette pensée propose donc une perspective dynamique - elle relève du mouvement entre des polarités -, expérientielle - le sujet « vit » au cœur et est indissociable de l'objet - et holistique – les concepts sont des « tout », ne pouvant être découpés.

En outre, François Jullien nous permet de penser les dimensions spatio-temporelles de cette perspective. Il s'est en effet intéressé spécialement à chacune de ces dimensions dans deux essais dédiés. Son essai « *Vivre de Paysage ou l'impensé de la raison* » (2014) offre une approche spatiale de sa pensée en passant par la notion de paysage. Un essai plus ancien « *Du temps : Éléments d'une philosophie du vivre* » (2001) en propose une perspective temporelle.

Différents travaux du philosophe François Jullien ont déjà été adoptés par plusieurs recherches en sciences de gestion dans des champs tels que la stratégie, les ressources humaines, la gestion du changement ou l'entrepreneuriat (Germain, 2010 ; Chia & Nayak, 2012 ; Persson & Shrivastava, 2016 ; Ivanova & Persson, 2017 ; Duymedjian et al., 2019). Par contre, c'est la première fois que sa pensée est appliquée sur les concepts de créativité et d'espace.

Les finesses de l'épistémologie de Jullien et de comment nous l'avons mobilisé, sont développées dans l'article 1 qui suit. La manière dont nous l'avons mis en œuvre méthodologiquement pour nos recherches empiriques sera développée dans les articles 2 (Chapitre 5) et 3 (Chapitre 6).

ARTICLE 1 - QUEL(S) CADRE(S) CONCEPTUEL(S) POUR UNE ETUDE SPATIALE DES LIEUX ENTREPRENEURIAUX ET CREATIFS : PROPOSITION DU CONCEPT D'ESPACE EXPERIENTIEL CONNIVENT (D'APRES JULLIEN)

ARTICLE 1 - Dethier V., Hermans J., Lobet-Maris C. & Wallemacq A

(FR) QUEL(S) CADRE(S) CONCEPTUEL(S) POUR UNE ETUDE SPATIALE DES LIEUX ENTREPRENEURIAUX ET CREATIFS : PROPOSITION DU CONCEPT D'ESPACE EXPERIENTIEL CONNIVENT (D'APRES JULLIEN)

This paper also exists in English: (EN) WHAT CONCEPTUAL FRAMEWORK(S) FOR A SPATIAL STUDY OF ENTREPRENEURIAL AND CREATIVE PLACES: A PROPOSAL FOR THE CONCEPT OF CONNIVING EXPERIENTIAL SPACE (AFTER JULLIEN)

Ce papier a été présenté :
(FR) Mai 2021 (online): 15ème Congrès CIFEPME (Congrès International Francophone en Entrepreneuriat et PME)
(ENG) Octobre 2021 (UHasselt): Conférence BERD (Belgian Entrepreneurship Research Day)
(ENG) Février 2022 (online): 2nd Organisation Theory Winter Workshop

Résumé

En management, à un moment où de plus en plus de lieux dédiés à l'entrepreneuriat et à la créativité émergent, l'analyse des aspects spatiaux et de ce 'que peuvent' les lieux relève d'un nombre limité de cadres conceptuels pour les appréhender. Dans un contexte où la littérature en gestion cherche à pratiquer une recherche plus engagée pour un savoir plus actionnable, il est important de comprendre les présupposés des cadres qui nous guident et d'éventuellement ouvrir les perspectives à des approches complémentaires. Cette recherche donc a pour objectif de clarifier les cadres conceptuels mobilisés pour déplier les dimensions spatiales de ces lieux et offrir une alternative conceptuelle et méthodologique. A cet effet, cet article propose tout d'abord une synthèse des cadres conceptuels mobilisés actuellement dans les travaux en management permettant de penser les notions spatiales des lieux et des écosystèmes entrepreneuriaux et créatifs. Sur base de cet état de l'art, nous situons une alternative inspirée du cadre conceptuel développé par François Jullien (2001, 2014). Nous précisons la contribution méthodologique et épistémologique spécifique de Jullien qui permet de penser la notion d'espace phénoménologiquement mais aussi autrement, en termes d'intégration, de reconnexion du sujet et de l'objet et

d'interactions dynamiques vécues, plutôt qu'en termes de découpage des écosystèmes en différents éléments et de séparation du sujet et de l'objet. Un concept d'« espace expérientiel connivent» est avancé et opérationnalisé sous la forme d'un guide d'exploration. Ainsi, nous décrivons les éléments de méthode afin de permettre à d'autres chercheurs intéressés par l'espace de mobiliser ce dispositif conceptuel et opérationnel.

Mots clés: Espace / Créativité / Pratiques / Jullien / Connivence

Nous tenons à remercier tout particulièrement le Prof. Raffi Duymedjian (Grenoble École de Management) et le Prof. Olivier Germain (UQAM) pour les riches discussions sur François Jullien, le Prof. Mathieu de Nanteuil (UCLouvain) pour son regard épistémologique, et enfin Charlotte Jeuniaux de l'UNamur pour les infographies.

En définissant le paysage comme "la partie d'un pays que la nature présente à un observateur", qu'avons-nous oublié ?

Jullien, 2014

3.1 Introduction

Cet article part d'un constat: dans la littérature en organisation, à un moment où de plus en plus de lieux dédiés à l'entrepreneuriat et à la créativité émergent (Mérindol et al 2016, Burret 2017, Capdevila 2015, Suire 2013 et 2016), l'analyse des aspects spatiaux et de ce 'que peuvent' les lieux relève d'un nombre limité de cadres conceptuels pour les appréhender. Lefèbvre (1974), probablement le cadre le plus influant (Taylor & Spicer, 2007), ponctue l'espace comme un espace social, à la fois conçu, perçu et vécu. Ce cadre permet de considérer « ce que peuvent » les lieux à travers l'étude de l'intention stratégique des concepteurs et de la réappropriation par leurs habitants. Néanmoins, il peut aussi véhiculer une vision déterministe de l'entrepreneuriat et de la créativité, qui émergeraient du lieu dédié, et laisse moins de place à une perspective qui privilégierait l'immanence de l'acte, dans un lieu et à un moment donné. Ces critiques sont entre autres énoncées par Beyes & Steyaert (2012) qui appellent à l'exploration de cadres non-représentationnels pour penser l'espace. Ces cadres permettraient une approche dynamique et processuelle de l'espace entrepreneurial et de la créativité dans la logique du « becoming » (Chia, 2010), une prise en compte de la nature holistique de l'espace, et enfin d'intégrer corps, corporéité/incarnation, affect et sensations.

Malgré les balises posées par Beyes & Steyaert (2012) et les appels pour mieux comprendre les espaces de créativité sous cet angle (Hjorth et al. 2018), Lefèbvre domine encore la littérature (Weinfurtner & Seidl (2019), Stephenson et al. (2020)). Une raison possible est que les cadres permettant de penser la nature immanente des espaces sont plus difficiles à opérationnaliser que des conceptualisations basées sur les discours ou les représentations. En ligne avec la pensée processuelle complexe prônée par Chia (2010) qui mobilise la pensée orientale pour challenger la pensée occidentale, nous proposons de mobiliser les travaux de François Jullien qui nous permettent de proposer ce cadre alternatif et une méthodologie d'opérationnalisation à la fois d'un cadre phénoménologique pour l'espace mais aussi du courant becoming. En particulier, nous proposons de nous imprégner de son essai « Vivre de Paysage ou l'impensé de la raison » (2014) qui nous semble particulièrement pertinent compte tenu de son approche spatiale.

Dans un contexte où la littérature en organisation cherche à pratiquer une recherche plus engagée pour un savoir plus actionnable, il est important de comprendre les présupposés des cadres qui nous guident et d'éventuellement ouvrir les perspectives à des approches complémentaires. Cette recherche a pour objectif de clarifier les cadres conceptuels mobilisés pour appréhender les dimensions spatiales de ces lieux et offrir une alternative conceptuelle et méthodologique - opérationnalisant les concepts – dans une ontologie du « becoming » et prenant en compte les dynamiques à l'œuvre entre les espaces et les individus.

Dans la section suivante, nous parcourons brièvement la littérature et identifions les cadres conceptuels actuellement utilisés pour penser les notions spatiales des lieux et des

écosystèmes entrepreneuriaux et créatifs. Nous positionnons cette littérature à la lumière de l'appel de Beyes & Steyaert (2012) et proposons les travaux de Jullien comme une tentative d'opérationnaliser un cadre non-représentationnel de l'espace. Nous précisons la contribution méthodologique et épistémologique spécifique de Jullien qui permet de penser la notion d'espace autrement, en termes d'interrelations, de reconnexion du sujet et de l'objet et d'interactions dynamiques vécues, plutôt qu'en termes de découpage des écosystèmes en différents éléments et de séparation du sujet et de l'objet. Un concept d'« espace expérientiel connivent » est avancé. Afin de permettre à d'autres chercheurs intéressés par l'espace de mobiliser ce dispositif, nous décrivons les éléments de méthode et identifions les difficultés rencontrées dans notre quête d'un cadre non-représentationnel « d'après Jullien ». Enfin, nous concluons en esquissant des pistes de recherche possibles.

3.1.1 Des espaces et des cadres

S'agissant des cadres conceptuels mobilisés pour l'étude de l'espace organisationnel qui nous intéresse plus particulièrement, la revue de littérature récente de Weinfurtner & Seidl (2019) relève quatre thématiques spatiales récurrentes - répartition des localisations dans l'espace, isolement de l'espace, différenciation des espaces, intersection des espaces. Pour chaque thématique, ils identifient les prismes théoriques qui les accompagnent.

Nous reprenons ici les cadres les plus influents mis en évidence par Weinfurtner & Seidl (2019). Par cette relecture, on constate que l'approche de l'espace varie suivant les auteurs. L'espace peut être pensé en tant que construction sociale, comme pour le sociologue Lefebvre (1974), la géographe Massey (2005) ou le sociologue Goffman (1959). Une lecture plus critique de l'espace comme manifestation des relations de pouvoir est portée par des auteurs tels que Foucault (2004), Lefebvre (1974) ou de Certeau (1994). Enfin, une conception de l'espace plus phénoménologique et expérientielle a été proposée par des auteurs tels que Merleau-Ponty (1945), Casey (1993) ou Bachelard (1957). Nous proposons un tableau (Tableau 2) reprenant ces différents cadres conceptuels, leur conception de l'espace, leurs principales spécificités, ainsi que leurs dimensions ontologiques, épistémiques et épistémologiques.

Tout d'abord, plusieurs recherches s'intéressent à la « **répartition des localisations dans l'espace** » - la relation entre différentes situations spatiales - et les notions liées d'espace social et d'espace physique. Ces approches ne mobilisent généralement pas de cadre conceptuel spécifique ou alors se réfèrent à Lefèbvre, philosophe et sociologue français. Pour lui, l'espace est un construit social qui produit des relations sociales. Situé dans une épistémologie constructiviste, il distingue espace social mental (un espace social conçu basé sur les discours et les représentations de l'espace), espace social physique et concret (un espace social perçu basé sur la pratique de l'espace), et espace social pratiqué (un espace social vécu, qui est l'espace que ses utilisateurs se sont appropriés collectivement dans la vie de tous les jours). Un élément resté dans l'ombre du développement de cette triade est la dimension temporelle de sa conceptualisation quand il nomme ces trois espaces comme des « moments » qui « *interviennent différemment dans la production de l'espace* » (Lefèbvre 1974, p57).

	Lefèbvre (1974)	Massey (2005)	Goffman (1959)	Foucault (2004)	Merleau-Ponty (1945)	Julien (2014)
Discipline	Philosophie (sociologie-géographie)	Géographe	Sociologue	Philosophe	Philosophe	Philosophe
Conception espace	Espace Social (socio-spatial)	Espace Social (social-matériel)	Espace Social	Espace Social (socio-pouvoir)	Espace Expérientiel	Espace Expérientiel Connivent
Théorie	Production sociale de espace	Approche relationnelle et phénoménologique de espace-lieu	Métaphore théatrale	Lieu - Hétérotopie	Espace = produit de l'expérience de tous les jours	Espace = Ressource de Vivre
Spécificité	Espace Conçu (pouvoir) - Espace Perçu (corps) - Espace Vécu (représentations)	Lieu – Temps – relationnel	Front-stage & back-stage	Pouvoir	Atmosphère - Embodiment - Visible & Invisible	Polarités - temps - émergence - connivence
Niveau	Macro	Macro	Micro	Macro	Micro	Holistique
Type d'interrelation	Relations entre individus - l'espace est social, car il est construit par des relations sociales entre individus et il produit des relations sociales	Relations entre humains mais aussi avec non-humains, entre lieu et espace, entre local et global - lieu continuellement construit et reconstruit à travers la multiplicité des relations - lieu de rencontre de moult trajectoires individuelles à la fois humaines et non-humaines (entitées et identités, ce inclu subjectivités politiques Massey, 2005: 10)	Relations entre individus	Relations entre différents lieux - lieux « différents », destinés à « effacer » ou à « neutraliser » l'espace dominant, orchestré par le pouvoir des structures; « contre- espaces » du quotidien (Foucault 1966/2009, p.246)."	Relations entre individu, son corps et ses sens	Relations entre soi et le Monde
Epistémologie	Constructivisme	Constructivisme	Phénoménologie & Herméneutique	Constructivisme	Phénoménologie & Herméneutique	Phénoménologie
Dimension ontologique (nature réalité à connaitre): Being / Becoming	Being	Becoming (Lieu = espace et temps indissolubles "places as spatio-temporal events")	Becoming	Becoming	Becoming	Living
Dimension épistémique (nature de connaissance à produire): Sujet/Objet	Séparés: l'espace est posé comme un objet d'analyse par un sujet.	Séparés: l'espace est posé comme un objet d'analyse par un sujet.	Séparés: l'espace est posé comme un objet d'analyse par un sujet.	Séparés: l'espace est posé comme un objet d'analyse par un sujet.	Pas d'objet ni de sujet	Non-sens du sujet-objet : monde est dans et hors de l'humain
Dimension méthodologique	Analyse textuelle et des représentations basée sur l'observation et les discours	/	Observation participante	Discursif	/ (pure Herméneutique)	Décrire phénoménalement l'expérience
Incorporation du cognitif	Espace conçu	/	/	Espace conçu		
Incorporation du corps & sens - embodiment	Espace perçu	/	/	/	Embodiment - relie corps et esprit	Perceptif
Incorporation de l'affectif	Espace vécu	/	/	/	Emotions (atmosphère)	Affectif

TABLEAU 2 - Tableau synthétisant les principaux cadres conceptuels permettant d'étudier l'espace

Deuxièmement, les études sur l'« **isolement de l'espace** » - ce qui se passe à l'intérieur de l'espace par rapport à l'extérieur – s'intéressent, elles, aux notions « d'espace de liberté » (« free space ») ou d'espace relationnel. Ces études s'appuient notamment sur les théories de Goffman (1959) qui ont produit le « front-stage/back-stage ». Le sociologue Goffman (1959) s'intéresse au niveau micro des relations individuelles. Il développe « la métaphore théâtrale » qui voit les personnes en interaction comme des acteurs en représentation, dont les comportements sont différenciés suivant l'espace : une « région antérieure » semblable à une scène de théâtre soumise à des normes à respecter, et une « région postérieure » comparée aux coulisses du théâtre, où le comportement de l'individu est plus libre et dépouillé. Pour lui, l'espace est aussi bien un cadre matériel qu'un cadre porteur de significations pour les individus en interaction.

Une troisième thématique concerne la « **différenciation des espaces** », à savoir les particularités et structures qui les différentient, notamment à travers les concepts d'espace de gouvernance et d'espace pratiqué. Ces études reposent principalement sur Lefèbvre (1974) ou parfois la géographe Massey (2005). L'approche relationnelle développée par cette dernière dans son livre « For Space » se place ainsi dans une perspective plus dynamique que celle de Lefèbvre, raccrochant l'espace aux concepts de « lieu » mais surtout de « temps ». Sergot & Saives (2016) encouragent à se saisir du cadre de Massey pour passer d'une compréhension statique à une compréhension processuelle des notions d'espace et de lieu pour les organisations, dans une logique du becoming. Par exemple, Vasquez & Cooren (2013) empruntent ce cadre pour analyser les pratiques spatiales de la communication dans une organisation et Saives et al (2016) pour étudier l'implication au travail de travailleurs de TPE créatives dans un quartier de Nantes.

Une dernière thématique sur l'« **intersection des espaces** », la zone brouillée entre deux espaces, s'ancre soit sur les théories de Lefebvre (1974), soit encore sur celles de Turner (1974) et Van Gennep (1960) qui ont développé les concepts d'espace liminal ou transitionnel. Enfin, quelques théories sont mobilisées occasionnellement telles que l'hétérotopie de Foucault (2004), la pratique de l'espace de tous les jours de de Certeau (1994), l'espace intime de Bachelard (1957), l'espace de résidence de Casey (1993), ou la perception de l'espace de Merleau-Ponty (1945).

Concernant la conception de ces derniers auteurs, Foucault inspire les approches critiques et aide à penser l'espace comme manifestation de relations de pouvoir. Au travers du concept d'hétérotopie, Foucault (2004) parle d'« espaces autres », des « *emplacements (…) qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis.*» (Foucault, 2004), des *« espaces qui encouragent l'exploration et l'imagination de modes alternatifs d'être et de faire* » (Hjorth, 2005). Ce concept d'hétérotopie est parfois mobilisé comme cadre conceptuel principal, notamment par Vidaillet & Bousalham (2018), une recherche postérieure à la revue de littérature de Weinfurtner & Seidl (2019), qui l'utilisent pour conceptualiser les espaces de coworking comme des « syntopies » (« *lieux* » « *avec* »), à savoir des espaces dans lesquels des pratiques économiques coexistent. Mais il est plus souvent seulement fait référence à ce cadre en rapprochement avec Lefèbvre, comme dans Dale (2005), Beyes & Michel (2011) ou Beyes & Steyaert (2012).

Si Lefèbvre, Goffman, Massey et Foucault partagent une conception sociale et de pouvoir de l'espace, il nous semble intéressant de pointer l'approche phénoménologique et expérientielle de l'espace proposée notamment par Merleau-Ponty (1945). D'après cet auteur, un espace est expérimenté par le corps et par ses perceptions par les sens, en relation avec le monde. Pour Merleau-Ponty (1945), la conscience et les sens d'un individu sont différents champs, différentes manières particulières d'être à l'espace qui coexistent : « *toute sensorialité suppose un certain champ, donc des coexistences* (…) *nous avons avec chacune d'elles une manière particulière d'être à l'espace et en quelque sorte de faire de l'espace. Il n'est ni contradictoire ni impossible que chaque sens constitue un petit monde à l'intérieur du grand et c'est même à raison de sa particularité qu'il est nécessaire au tout et qu'il s'ouvre sur lui.* » (Merleau-Ponty, 1945, p273). Les recherches qui le mobilisent considèrent que la perception est au cœur de la constitution de l'espace, du lieu et particulièrement de leur « atmosphère », produits par l'expérience de tous les jours. Merleau-Ponty incorpore également l'importance d'intégrer l' « invisible » au « visible » dans notre manière d'être au monde. Ce cadre conceptuel est notamment mobilisé par de Vaujany et al (2018) pour leur recherche sur l'atmosphère physique et émotionnelle éprouvée par les travailleurs lors de leur première visite d'un espace de travail collaboratif. L'approche phénoménologique est également mobilisée (indépendamment de Merleau-Ponty) par Van Marrewijk (2011) pour l'étude de l'expérience esthétique d'espaces organisationnels.

3.2 Vers un cadre non-représentationnel pour appréhender l'espace

Weinfurtner & Seidl (2019) ne peuvent que constater que Lefèbvre (1974) domine. La revue de littérature préalable réalisée sur le même sujet par Taylor & Spicer (2007) a d'ailleurs classé les recherches sur les espaces organisationnels existant jusque-là d'après la triade de Lefèbvre : l'espace comme distance entre deux points, l'espace comme matérialisation du pouvoir et enfin l'espace comme expérience vécue. Or, Beyes & Steyaert (2012) relèvent que les auteurs qui mobilisent Lefèbvre tendent à « *réifier l'espace, transformer 'l'espace en devenir' en représentation de l'état de cet espace organisationnel, prioriser les produits spatiaux par rapport aux processus de production de l'espace* [8]». Tentant d'influer cette tendance et en relisant l'auteur à la lueur de son dernier opus publié de manière posthume « *Rhythmanalysis* » (Lefebvre, 2004), Beyes & Steyaert (2012) repartent des fondamentaux de Lefebvre pour s'éloigner d'une approche représentationnelle fondée sur le texte et tenter une interprétation plus-que-représentationnelle de sa pensée, prenant en compte une approche plus perceptive et processuelle. Concluant que cette approche n'est pas si évidente à mettre en œuvre étant donné la part d'essentialisme chez Lefèbvre, ils lancent alors un appel pour une approche non-représentationnelle de l'espace organisationnel. Ils s'inspirent à cet effet des tentatives en organisation et géographie (voir à ce sujet la ligne du temps de la vie des auteurs en théorie non-représentationnelle réalisée par Cadman (2009, p2)). Dans la section suivante, nous développons l'appel de Beyes & Steyaert au travers des balises proposées par ces auteurs, nous les positionnons par rapport à la littérature existante portant sur les espaces organisationnels et, nous proposons enfin un cadre permettant d'adresser certaines de ces balises.

[8]Traduit par les auteures: "*to reify space, to turn spatial becoming into representations of the beings of organizational spaces, to prioritize the spatial products over the processes of their productions*".

Afin de circonscrire leur appel pour une approche non-représentationnelle de l'espace et pallier les manquements des cadres conceptuels existants, Beyes & Steyaert (2012, p. 51-56) formulent plusieurs balises que nous (re)présentons ci-dessous. Selon ces auteurs, une approche non-représentationnelle de l'espace devrait :

1. Permettre une approche dynamique de l'espace, dans la logique du « **becoming** » et du « spacing », qu'ils mettent en relief par rapport à la logique de « being » du moment vécu « à la Lefebvre » ;
2. Prendre en compte la dimension processuelle de l'espace ainsi que les interrelations avec les éléments non-humains, qu'ils relèvent de la **matérialité** ou des **pratiques** de tous les jours ;
3. Prendre en compte le **corps** et la corporéité/incarnation, définis comme un ensemble « *d'interconnections et forces entre chaire, fluides, organes, squelette et rêves, désirs, idées, conventions sociales et habitudes (Latham et al 2009)* » ainsi que **l'affect** et les sensations, c'est-à-dire s'intéresser « *aux intensités et forces de la vie organisationnelle (…) d'où l'expérience sensible émerge* [9]» (Beyes & Steyaert, 2012, p. 52).

Nous développons succinctement l'intérêt de ces balises pour l'étude des lieux entrepreneuriaux et créatifs.

3.2.1 Vers un espace dynamique (« becoming ») en organisation

D'autres auteurs que Beyes & Steyaert (2012) appellent à une approche « becoming » de manière plus large en organisation qui permet d'appréhender ce qui peut advenir. Chia (2010) plaide pour disposer d'une « *pensée processuelle complexe* » relevant qu'un monde *« chaotique, précaire et constamment en changement est une réalité considérée comme allant de soi, vivante et respirante dans l'expérience orientale*[10]*.***»** Plus récemment, Hjorth et al (2018) suggèrent que cette approche est nécessaire, notamment pour appréhender des concepts tels que la créativité, le jeu et l'entrepreneuriat. Cette prise en compte du « becoming » est d'ailleurs déjà présente dans les travaux s'appuyant sur Massey (2005). Dans l'étude des organisations, d'autant plus dans le contexte actuel mouvant, il nous semble important de pouvoir tenir compte de cette dynamique constante.

3.2.2 Vers un espace holistique

La conception relationnelle de l'espace recherchée par Beyes & Steyaert (2012) fait écho aux travaux de Garud et al. (2018) en entrepreneuriat qui distinguent leur approche de l'interprétativisme, notamment pour chercher à « *éviter les dualismes - tels entre sujets et objets, micro et macro, acteur et structure – et plutôt adopter une onto-épistémologie plate constituée d'un réseau d'associations entre éléments sociaux et matériels*[11]» (p61). Nous observons d'ailleurs que les cadres conceptuels mobilisés pour étudier l'espace s'intéressent soit au niveau macro, soit au niveau micro de l'espace, mais qu'aucun ne propose un cadre qui relie ces deux niveaux et s'intéresse à leur interrelation.

[9]Traduit par les auteures: "*intensities and forces of organizational life (..) from which sensible experience emerges*"
[10]Traduit par les auteures: "*The idea of life as intrinsically chaotic, precarious, and ever-changing is a taken- for-granted, living, breathing reality in the Oriental experience*".
[11]Traduit par les auteures: "*avoiding dualisms—such as between subjects and objects, micro and macro, agency and structure—and instead embracing a flat onto-epistemology comprising a network of associations between social and material agencies*".

3.2.3 Vers un espace expérientiel intégrant corps, corporéité, affect et sensations

Les cadres employés relèvent principalement de l'étude d'un espace social et/ou de pouvoir, c'est-à-dire un espace généré et existant par des interactions sociales entre plusieurs individus ou plusieurs groupes. L'approche phénoménologique de l'espace, plus centrée sur l'espace expérientiel et vécu par l'individu, en ce incluses les dimensions corporelles et affectives, n'est offerte que par le cadre de Merleau-Ponty et est très minoritairement mobilisée à ce jour. Or, renforcer une approche phénoménologique en gestion nous semble essentiel car nous estimons comme Beyes & Steyaert (2012, p. 53) que la prise en compte de l'expérience et du vécu des individus permet de « *mettre en évidence les multiples registres des sensations et des intensités perdus par les techniques représentatives* [12]». Cela rend possible une approche plus fine de la gestion des individus et des organisations qui intègre et met en relation le corps, les sens et l'affectif au cognitif.

3.2.4 Quel cadre non-représentationnel pour appréhender l'espace ?

Pour répondre à cet appel, nous proposons d'investiguer l'utilisation d'un nouveau cadre conceptuel qui permet d'appréhender un espace de manière dynamique, holistique et expérientiel, incluant configurations matérielles, corporéité, affect et sensations dans une pensée phénoménologique, et une ontologie du becoming. Ce cadre a également la spécificité de se distinguer des cadres majoritairement utilisés en proposant une approche de l'espace qui n'est pas sociale et que nous qualifierons d'espace expérientiel connivent (voir supra). Il s'agit d'un espace comme ressource du vivre, qui se centre sur l'humain, son environnement et le « monde ». Il prend en compte le perceptif et l'affectif.

Nous avons vu que les cadres conceptuels phénoménologiques sont beaucoup moins mobilisés. Une des raisons que nous émettons est que ces cadres sont plus difficiles à mettre en œuvre au niveau méthodologique que des conceptualisations basées sur les discours ou les représentations. En ligne avec la pensée processuelle complexe prônée par Chia (2010) qui mobilise la pensée orientale pour challenger la pensée occidentale, nous proposons de mobiliser deux essais de François Jullien qui nous permettent de proposer ce cadre alternatif et une méthodologie d'opérationnalisation à la fois d'un cadre phénoménologique pour l'espace mais aussi du courant becoming. Dans la section suivante, nous développons ce cadre théorique et mettons en évidence les éléments qui nous amènent à penser qu'il s'agit d'un possible cadre pour penser l'espace de façon non-représentationnelle et, ce faisant, contribuer à l'appel de Beyes & Steyaert (2012).

3.3 Jullien : un espace expérientiel impensé

A l'origine de sa démarche de philosophe, le français François Jullien a cherché à prendre du recul par rapport à la philosophie grecque et occidentale avec pour objectif de les réinterroger et d'étudier leurs impensés, qu'il définit comme suit: « *cet impensé en amont de la pensée; à*

[12]Traduit par les auteures: "*It emphasizes the multiple registers of sensation and intensity often lost in the representational techniques.*"

partir duquel on pense et, par là même, auquel on ne pense pas » (dans un entretien (2002[13]), « *Cet 'au moyen de quoi je pense', en deçà même de cet ' à quoi je pense', je ne le pense que difficilement.* » (Jullien 2014, p19). Comme l'exprime Pieret (2011) à ce sujet, « *Impensés : non pas parce que l'on aurait oublié ou ce serait interdit de les penser, mais parce qu'ils sont pris dans les plis de notre langue et de notre pensée* ». Or, en prenant le détour de la pensée d'un « ailleurs », le philosophe fait un pas de côté, approche ces plis et, sans jamais totalement les déplier, nous invite à les appréhender sous un nouvel angle. Son travail ne consiste donc pas à répondre à des questions posées initialement mais à « *entrevoir [...] l'éventualité de questions qu'on ne se posait pas auparavant – qu'on ne songeait pas à se poser*[2]. » Dans la logique de l'hétérotopie de Foucault, son approche consiste non pas à réaliser une comparaison culturelle mais bien à permettre un dialogue entre deux cultures visant à remettre en question les présupposés de notre pensée, très profondément ancrés puisque remontant à l'antiquité (Persson & Shrivastava 2016).

Il choisit la Chine car il conclut qu'elle est la seule pensée qui lui permet de réunir trois conditions. La Chine constitue un ailleurs par son histoire. En effet, les histoires de la Chine et de l'Occident évoluent indépendamment l'une de l'autre sans s'influencer et ne se rencontrent que tardivement au XIXème Siècle. Elle incarne aussi un ailleurs de par sa langue, qui n'appartient pas à la même famille sémantique que les langues occidentales. Enfin, pour Jullien, la pensée chinoise a le même niveau d'explicitation et d'argumentation que la pensée grecque. Cette approche et ce travail lui ont valu quelques critiques de la part de certains philosophes et sinologues, notamment sur la réalité d'une seule pensée chinoise, qui comme la pensée occidentale serait multiple et faite de nombreuses oppositions, et sur la réelle altérité de cette pensée (notamment Jean-François Billeter (2006), dans son livre « Contre François Jullien »).

La démarche de Jullien consiste donc à questionner la pensée européenne à la lueur de la conception de la pensée chinoise. En Europe, penser relèverait d'une logique de composition et/ou de décomposition, alors qu'en Chine, penser consisterait en une logique d'appariement. Pour lui, dans la logique de la pensée européenne, « *le principe est toujours le même : c'est par détachement et séparation d'un ensemble (...) comme aussi, à l'inverse, par rattachement et intégration dans cet ensemble (...) que le champ exploré (...) s'est organisé* ». Tandis qu'il développe que la pensée chinoise s'organise autour de la mise en tensions, l'accouplement de concepts tout à la fois opposés mais aussi inséparables. Par exemple, en chinois, « chose » se dit « est-ouest », deux notions en opposition mais indissociables.

Ses travaux le mènent à proposer une nouvelle pensée, différente de la pensée grecque qu'il considère comme une pensée de l'être, inspirée de la pensée chinoise, la pensée du vivre et de l'entre. Plusieurs ouvrages rendent compte de son cheminement : « *Du temps : éléments d'une philosophie du vivre* » (Jullien, 2001), « *Traité de l'efficacité* » (Jullien, 1996), « *Le détour et l'accès: stratégies du sens en Chine et Grèce* » (Jullien, 1999), « *Les transformations silencieuses* » (Jullien, 2009), « *L'Écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*. » (Jullien, 2012), « *Vivre de paysage ou l'Impensé de la raison* » (Jullien, 2014) et enfin « *De l'Être au vivre, lexique euro-chinois de la pensée* » (Jullien, 2015a).

[13] Entretien réalisé par Patrice van Eersel, publié dans la revue Nouvelles Clés (n°34, été 2002)

Bien que de manière encore confidentielle, Jullien est mobilisé en sciences de gestion dans des disciplines aussi variées que la stratégie (Germain, 2010 ; Chia & Nayak, 2012), les ressources humaines (Persson & Shrivastava 2016), la gestion du changement (Ivanova & Persson, 2017), et en entrepreneuriat (Duymedjian et al., 2019). Il est soit cité en soutien dans une discussion, soit mobilisé comme cadre conceptuel pour appréhender les phénomènes avec une autre manière de penser. En particulier, les travaux sur la notion d'efficacité et ceux portant sur les « *transformations silencieuses* » contribuent à une compréhension processuelle des organisations. Le temps organisationnel n'est plus présenté comme une ligne du temps ponctuée d'évènements qui se succèdent mais plutôt comme un ensemble d'ères et de saisons qui varient et dont les moments se vivent au présent et dépend de la disponibilité de l'humain à l'accueillir. Citons par exemple les travaux de Germain (2010) ou Chia & Nayak (2012) qui mobilisent Jullien (2001) en stratégie pour discuter de l'immanence des opportunités d'affaire et pour poser l'importance de l'émergence et de la saisie des opportunités plutôt que de l'intention délibérée de l'individu entreprenant. Pourtant, aucune de ces contributions en sciences de gestion ne portent sur l'espace. Ci-dessous, nous pointons les éléments clés issus de sa pensée et, ensuite, nous présentons dans quelle mesure ces éléments permettraient de constituer un cadre non-représentationnel de l'espace.

3.3.1 Vivre de paysage - éléments fondamentaux

Dans « Vivre de paysage ou l'Impensé de la raison » (Jullien, 2014), Jullien nous propose un détour par le paysage chinois pour appréhender la pensée occidentale. Mais ce faisant, Jullien offre également un nouveau cadre pour penser l'espace. Il s'agit toutefois d'un espace d'un type un peu particulier, puisqu'il s'agit du paysage, un espace qui nous fait ressentir quelque chose de spécial quand on s'y plonge. Jullien y propose une conception de l'espace comme ressource du vivre. C'est ce cadre conceptuel que nous proposons d'explorer pour offrir une alternative à l'étude des espaces organisationnels.

Jullien propose de penser le « paysage » non plus à l'européenne comme « *la partie de pays que la nature « présente » à un « observateur* » », mais à la chinoise comme « *une ressource où vivre peut indéfiniment puiser* » (Jullien 2014, p10). Le tableau suivant explicite les dimensions principales de ces deux pensées du paysage (voir Tableau 3). Ces dimensions sont ensuite développées, telles que Jullien les propose, en tentant de respecter son raisonnement et son langage.

Paysage	En Europe, on observe le paysage de l'extérieur	En Chine, le paysage se vit de l'intérieur
Partie / Tout	Le paysage est la partie d'un tout.	Le paysage est un tout.
Statut	Objet passif et unique	Sujet vivant et singulier
Vécu	Individu-spectateur observe de l'extérieur de manière visuelle.	Individu-acteur vit avec un effet d'intensification et d'activation.
Défini	Par sa physicalité et la géométrisation de l'espace.	Par les polarités de sa physicalité et par l'esprit qui en émane qui touche à la sensibilité.

Apprécié	Par sa beauté, son harmonie et son horizon limité.	Par sa singularité, sa variation et son horizon non-limité.
Relation objet/ sujet	Sujet dissocié de l'objet et qui accède à la « connaissance » du paysage par le point de vue	Sujet et objet interreliés et entrant en « connivence » par le Kiosque.

TABLEAU 3 - Le paysage en Europe et en Chine, selon Jullien (2014)

Selon Jullien (2014), la conscience du paysage en Europe remonte à la peinture de la Renaissance. Pour lui, la définition actuelle du mot paysage par le Robert représente la conception même de ce paysage en Europe : « *la partie d'un pays que la nature présente à un observateur* » (p. 14). Il est d'abord la partie d'un tout. La sémantique de différentes langues d'Europe révèle cette *« partie de pays* », ce « *coin du monde* », cette « *découpe* », borné et limité par un horizon. Le paysage est ensuite présenté par la nature de manière exclusivement visuelle, notion perceptible dans le vocabulaire qui lui est lié, que ce soit par des mots que l'on utilise quand on parle de paysage tels que « regarder », « vue », « étendue » ou comme le dit Jullien : « *On peut s'arrêter face au paysage comme devant un « spectacle »* » (p 9). Dans cette conception, le paysage est défini par ses aspects physiques et la géométrisation de l'espace. On en contemple l'harmonie et la beauté, tout en détaillant les éléments qui le composent. Enfin, le paysage est présenté comme un « objet passif » à un observateur, un spectateur extérieur et passif qui accède à la connaissance du paysage depuis le point de vue ou belvédère. Ceci relève d'une relation sujet-objet : « *la « nature » d'un côté, « présentant » le paysage comme un « ob-jet » et de l'autre un « ob-servateur » se posant en « sujet » de liberté* » (p28). Jullien en conclut que le paysage occidental est un bout de pays à regarder, défini et statique, dont on décrit la beauté et la composition.

Pour mettre en relief le paysage pensé en Europe, Jullien (2014) le compare à la pensée du paysage en Chine, qui remonterait à l'Antiquité et fonctionnerait sous une logique d'appariement. En effet, sémantiquement, le mot chinois pour paysage signifie « montagne(s)-eau(x) ». Le paysage y est donc pensé comme une corrélation entre opposés, les « montagnes » et les « eaux », mais aussi « *entre Haut et Bas, l'immobile et l'ondoyant, l'opaque et le transparent, le massif et le fluide ou bien encore entre le vu et l'entendu* » (p. 41). Le paysage en Chine consiste donc en un ensemble de différentes mises en tensions, « *un jeu d'interactions sans fin entre facteurs contraires, devenant partenaires, par lesquels du monde est matriciellement conçu et s'organise* » (p. 40). Il s'impose comme un tout, où tout est interrelié : « *on y trouve tout (de tout), tout y contraste et s'y conjoint* » (p45). Le paysage n'est plus affaire de « vue », mais de « vivre ». Il s'y passe quelque chose. Il n'est plus un objet regardé par un sujet, mais il relève d'un effet propre dans lequel se trouve le sujet. Le paysage se vit. Par ces tensions (« *Tonos* ») et le flux qu'elles engendrent entre les éléments, le paysage procède d'une « *respiration continue qui nourrit la vie* » (p166). Le paysage absorbe et active celui qui s'y trouve : il peut s'y ressourcer en y puisant « *du souffle et de l'énergie* ». Cette dynamique entre polarités, que Jullien appelle effet de paysage, permet un processus « d'activation » et « d'intensification » (p149). « *Il y a du paysage quand du pays se met sous tension ; quand ses différents éléments entrent en interaction, s'organisent en polarité et qu'en découle un accroissement manifeste d'intensité* » (p145). Ce paysage chinois est illustré en Figure 1.

Figure 1 - Peinture « Face à la lune » du peintre chinois Ma Yuan (fin XIIe - début XIIIe siècle)

Trois facteurs qualifient le paysage et contribuent à cet effet d'intensification :

- **Sa singularité fait exister** : Le paysage est singulier en ce sens que ses polarités le différencient de la banalité et de la généralité du « pays ». Par là même, il fait éprouver à la personne qui s'y trouve sa propre singularité et un sentiment d'exister.
- **Sa variation fait vivre** : Par les mises en tension en son sein entre ses éléments, le paysage se trouve en constante variation, ce qui active la vitalité. Par cette variation, l'espace est une ressource de vivre. Cette ressource est inépuisable car il est constamment en circulation.
- **Son lointain invite à se dépasser** : L'horizon non-limité du paysage lui donne un aspect lointain et infini qui invite l'individu à se dépasser, et le porte à désamarrer sa pensée.

L'effet d'activation permet la reconnexion de la physicalité et de la sensibilité. En effet, l'effet de paysage apparaît quand on touche simultanément à la physicalité et à la sensibilité, chez la personne qui le vit mais aussi au sein du paysage lui-même. Le paysage active en même temps le **perceptif et l'affectif**, et efface la frontière entre sa perception extérieure et son ressenti intérieur : « *Il y a paysage quand je ressens en même temps que je perçois ; ou disons que je perçois alors du dedans comme du dehors de moi-même* » (p89).

Pour décrire l'intégration de l'humain au paysage, Jullien introduit ce qu'il appelle la *connivence* entre soi et le monde. D'après lui, plus les cultures sont « connaissantes », plus elles enfouissent leur connivence, ce qui fut le cas de la culture occidentale. Le paysage serait donc une manière de redevenir connivent, de se reconnecter au monde : « *Il y a donc paysage - ce sera là ma nouvelle (et dernière) définition du paysage - quand ma capacité connaissante bascule - s'inverse - en connivence : que le rapport d'objectivation que j'entretiens avec le monde se mue en entente et communication tacite.* » (Jullien 2014, p215). Jullien conclut en présentant le lieu qui permet de vivre cet enlèvement de barrière, à savoir le concept du Kiosque « *qui est là pour qu'on puisse entrer en connivence avec le paysage.* » (p238). En retirant la séparation entre intérieur et extérieur au niveau de l'espace, le kiosque permet cette connivence avec le monde et avec soi-même. L'individu est donc considéré ici dans sa complétude, à savoir que l'expérience incorpore en même temps et sans frontière plusieurs dimensions : l'affectif (les émotions), le perceptif (le corps et ses sens), et enfin la connivence (une forme de spiritualité). Cette expérience en passant de la connaissance à la connivence fait également reconnecter l'individu provenant d'un monde de « raison » à un monde « d'intuition ».

Selon Jullien, cette communion au paysage intégrant rationnel et intuition est un impensé, un refoulé de la pensée occidentale enfoui dans les plis de notre pensée. Il précise que « penser cet impensé » nous permet de réintégrer une entente, une communion avec le monde, la nature, les sens et l'affect que nous ne pensions pas. Nous proposons plutôt de

qualifier l'espace expérientiel qu'il décrit d'« impensé » et de connivent, c'est-à-dire interreliant le soi au tout. En conclusion, pour Jullien, le paysage chinois est à vivre, dynamique et se recompose à l'infini ; il permet aussi de se reconnecter à ses émotions et à son corps.

La reconceptualisation originale de l'espace, qu'opère Jullien dans son propre champ, nous invite à explorer les potentialités qu'il y aurait à reconsidérer l'espace organisationnel comme un paysage à vivre, activé par ses polarités et par l'esprit du lieu.

3.3.2 Vivre de paysage - un espace expérientiel connivent

Comment cette notion du vivre d'après Jullien se positionne-t'elle vis-à-vis des cadres existants pour penser l'espace ? Nous soulignons dans les prochains paragraphes en quoi cette pensée répond à l'appel de Beyes et Steyaert et remplit des espaces laissés vacants par les autres cadres.

Un cadre du becoming

Tout d'abord, le paysage d'après Jullien est pensé comme un processus dynamique de « l'écart et de l'entre », de la « tension ». Tout d'abord spatialement : entre la mer et les montagnes qui se répondent. Mais aussi temporellement : entre les ères et les saisons qui reviennent toujours. Le paysage est en mouvement constant, produit par les polarités de l'espace physique. Celles-ci activent ce même espace et l'individu qui s'y trouve en lui insufflant de la vitalité : « *Il y a paysage quand du « pays » se met sous tension; quand ses différents éléments entrent en interaction, s'organisent en polarité et qu'en découle un accroissement manifeste d'intensité. De même qu'on connaît un « effet de moment » (...) de même existe-t-il un effet qualifiant de paysagement (...) produisant une intensification dans l'étendue morne de l'espace, à la fois ramassant cette étendue sur elle-même et en dégageant la portée – sur lui se branche notre vitalité. ».* Plusieurs auteurs affirment ainsi que l'approche dynamique de la pensée chinoise et de Jullien se situe dans une ontologie du « becoming » (Nayak & Chia 2011, Chia & Nayak 2017, Chia 2010) que ce soit par le biais des polarités et flux de l'espace, des variations temporelles et des dynamiques permettant des « transformations silencieuses ».

Répondant aux souhaits de Chia & Nayak (2017), ce cadre permet de ne pas découper les phénomènes en différents petits morceaux mais de les considérer dans leur entièreté et en se situant dans une logique vivante et cyclique de flux et de polarités. Cet espace est pleinement holistique, fondé sur la tension située dans l'écart, la relation entre des polarités, les deux faces de cette polarité ne pouvant se concevoir séparément : « *La promotion du pays en paysage réside alors dans le paysage, ou plutôt à travers lui, dans son entre, le jeu devenu soudain plus marqué, plus divers aussi, des polarités qui s'y nouent et y sont à l'œuvre ou, mieux, en 'activité'* » (Jullien, 2014 p.150). Par opposition, Lefèbvre, qui même s'il insiste sur l'importance de considérer sa triade de l'espace comme un modèle intégré, procède avec une logique de pensée qui requiert de découper le phénomène en plusieurs éléments (conçu-perçu-vécu), qu'il décortique ensuite pour les analyser chacun à leur tour. Jullien permet donc de répondre à l'appel de Beyes et Steyaert (2012) à chercher des alternatives à l'ontologie du « being » proposée par Lefèbvre ou Foucault.

Un cadre holistique

Deuxièmement, et dans la lignée de Merleau-Ponty, Jullien propose un espace relationnel et prenant en compte les éléments non-humains puisqu'il résulte de l'interrelation entre le soi, son environnement et le monde, le local et le global : « *De l'humain ne s'en sépare pas, mais demeure en creux, compris dans ces implications multiples. Car le vis-à-vis qui s'instaure est dans le monde, entre les 'montagnes' et les 'eaux'* » (p. 47). Au contraire de Lefèbvre ou Foucault, il propose de considérer la réalité et l'espace avec une dimension épistémologique forte, holistique, où il n'y a ni sujet ni objet, le « *soi* » et « le *monde* » étant pleinement interreliés. Jullien y ajoute une dimension spirituelle. Il y a paysage quand la coupure du tangible, le physique, et de l'intangible, le spirituel, au sein même du paysage s'efface. En effet, d'après lui (p121-122), en pensée chinoise, le « réel » (le qi) dit à la fois la matière - des êtres et des choses - et le flux, l'énergie - qui les traversent. Un paysage est donc caractérisé par ce qui le traverse, émane de lui. C'est ce que Jullien appelle l'esprit du lieu. Nous pensons donc que le cadre de Jullien se situe dans une approche holistique de l'espace puisqu'il établit un lien étroit entre soi et le monde.

Un espace expérientiel interreliant

Enfin, le paysage d'après Jullien relève d'un espace phénoménal visant à juste « *décrire phénoménalement l'expérience* » (Jullien, 2015b) plutôt que social. Quand on évoque un espace social, on se situe au niveau de l'individu dans sa relation avec les autres individus, c'est-à-dire au niveau de la relation *entre* les individus, et au niveau du fonctionnement du groupe et de ses valeurs. C'est dans cette conception de l'espace que se situent les cadres conceptuels développés par Lefèbvre (espace conçu pour le groupe, espace perçu par le groupe et espace vécu par le groupe), Foucault ou dans une moindre mesure Massey, car Massey s'intéresse également aux autres relations (relations humaines, d'individu à individu, et non-humaines) qui voient l'interrelation à l'espace comme imprégnant notre relation aux autres dans l'espace. Jullien se détache de cette dimension sociale, en laissant hors propos les relations entre humains.

Par son approche tentant d'aller au plus près du vivre et donc du « vécu » de l'individu pendant son expérience de plongée dans un paysage, nous proposons de situer Jullien dans une conception "expérientielle" de l'espace. Cette conception est proche de celle de Merleau-Ponty et de celle que décrivent de Vaujany et al (2018) : « *l'espace est compris comme étant produit par l'expérience de tous les jours*[14]". Jullien se situe dans une pensée phénoménologique, explicitant sa démarche comme visant à « *décrire phénoménalement l'expérience* » (Jullien, 2015b). Il nous dépeint que, plongé dans les flux liés aux polarités de l'espace physique (tangible), l'individu vit à la fois des perceptions par son corps, des émotions au niveau du cœur et une connexion spirituelle (plutôt d'ordre intangible) au monde : « *Il y a paysage non seulement quand s'efface la frontière du perceptif et de l'affectif, ou que du perceptif se révèle en même temps, indissociablement, affectif: mais aussi quand s'abolit la coupure du tangible, physique, et du spirituel et que du spirituel se dégage à partir du physique*. » (Jullien 2014, p119).

Il faut souligner que ces notions de vécu, de perceptif et d'affectif de Jullien diffèrent du vécu et du perçu de Lefèbvre, même si le vocabulaire utilisé semble le même. En effet, Lefèbvre traite le langage utilisé par les individus et leurs représentations par rapport à une réalité

[14] Traduit par les auteures: "*space is understood as being produced through everyday experience*".

sociale avec les autres: le vécu et le perçu sont donc de l'ordre de l'appropriation par les individus, au niveau du corps et de l'affect, de l'espace social commun pensé pour eux, donc une forme d'appropriation de l'ordre établi lors de la conception, alors que le vécu et le perceptif de Jullien sont dans une perception par le soi de l'environnement physique, sans intervention sociale. Par contre, cette notion de perceptif est proche de celle de Merleau-Ponty quand il décrit la coexistence de différents champs qui permettent la perception comme le précisent De Vaujany et al (2018): "*D'après Merleau-Ponty, la « perception est une ouverture et un engagement à l'altérité, une relation dialectique du corps et de son environnement, qui constitue simultanément à la fois le sujet et l'objet » (Simonsen, 2007). Ces pratiques incorporées concernent les activités préréflexives (elles sont le flux des perceptions à la fois avant, en-dessous et au-delà du langage et des pensées) ainsi que les activités réflexives (ibid).*[15] *».* Nous lions ces éléments aux notions de corps et corporéité de Beyes & Steyaert (2012).

Pour conclure, nous décryptons l'espace conceptualisé par Jullien comme un espace expérientiel connivent, interreliant le soi, son environnement et le monde, et alliant perceptif, affectif et spirituel. Il se situe dans une approche spatialement et temporellement holistique et dynamique. Nous pensons donc que ce cadre conceptuel nous permet de répondre à l'appel pour une conception non-représentationnelle de l'espace et en faveur d'une ontologie du « becoming » pour l'étude des organisations. Suite à l'appel de Beyes & Steyaert (2012) pour une recherche actionnable, nous proposons dans la prochaine section une méthodologie inspirée de cette pensée de Jullien pour étudier l'espace.

3.4 Méthodologie pour l'étude d'un espace expérientiel

Sur base du cadre conceptuel de Jullien que nous venons de déplier, nous avons conçu un cadre méthodologique en vue d'opérationnaliser cette conception non-représentationnelle de l'espace. Ce cadre méthodologique consiste tout d'abord en un guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent, mis en œuvre au travers de méthodes de recherche phénoménologique de type descriptive au sens de Gill (2014), en une imprégnation des travaux, épistémologie et vocabulaire de Jullien, et enfin en une ouverture créative à différents modes de restitution des résultats. Dans les Chapitres 4 et 5, nous illustrons la mobilisation de ce cadre conceptuel et cette méthodologie par deux exemples de recherche en gestion de la créativité.

3.4.1 Guide d'exploration d'étude de l'espace expérientiel connivent

Ce guide d'exploration (voir l'infographie 3) est développé à partir des dimensions que nous avons considérées comme essentielles dans la pensée du paysage (voir tableau 3)**,** à savoir les formes d'activation et d'intensification du vécu expérientiel, la physicalité de l'espace (polarités), son appréciation (la singularité, la variation et le lointain de l'espace) et l'esprit du lieu. Interrelié à l'environnement se situe le soi en mouvement (représenté par le bonhomme) vivant un effet d'activation et d'intensification tant au niveau cognitif, sensoriel (corporel) et émotionnel (de cœur).

[15] Traduit par les auteures: "*According to Merleau-Ponty, "perception is an opening-out to and engagement with otherness, a dialectical relationship of the body and its environment, which simultaneously constitutes both subject and object" (Simonsen, 2007). These embodied practices concern pre-reflexive (i.e. they are in the flow of perceptions both before, below, and beyond language and thought), as well as reflexive activities (Ibid).*"

INFOGRAPHIE 3 - Guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent d'après Jullien

Ce guide d'exploration est le dispositif méthodologique phénoménologique que nous proposons de mobiliser à différents moments-clés du processus de recherche : comme grille pour guider la collecte de données et ensuite comme cadre d'analyse.

En ce qui concerne la collecte de données, nous mobilisons ce guide d'exploration de deux manières. Tout d'abord, il s'agit de s'immerger au cœur de l'espace et de s'en imprégner. Le chercheur se situe alors au-delà de l'observation participante, en mode que nous nommerons plutôt de l'ordre du « vécu participant », captant avec son cognitif, son cœur et son corps ce qui est vécu dans l'espace. Le guide d'exploration constitue un mode de préhension de ce vécu. Ensuite, la conduite d'entretiens semi-directifs avec des habitants de l'espace vise à récolter leur expérience pour permettre par la suite de décrire cet espace expérientiel connivent de manière fine, et en liaison avec le perceptif et l'affectif. Comme le mentionnent Gavard-Perret et al (2012, p. 113): « *L'entretien semi-directif peut prendre la forme pour tout ou en partie d'un entretien phénoménologique. (...) L'approche phénoménologique met donc l'accent sur l'expérience telle qu'elle est vécue dans un contexte particulier. Le recours à l'introspection narrative se justifie par le fait que l'expérience, par nature subjective, n'a d'existence réelle et ne prend de signification que si elle est verbalisée. (...) La collecte de données consiste à faire raconter des moments particuliers de vie, afin de comprendre des expériences particulières situées dans le temps et l'espace*. ». Lors de ces entretiens, nous mobilisons le guide comme élément de relance sur les éléments d'attention. Notons également qu'il est aussi possible de mener des entretiens d'explicitation (Vermersch, 2014), proposés par Nayak et al. (2020) comme une méthode phénoménologique prometteuse pour mieux décrire le vécu organisationnel. Enfin, nous suggérons de mobiliser ce guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent au moment de l'analyse des données, en complément des méthodes d'analyse inductive traditionnelle (en mode « théorie ancrée »).

Imprégnation dans l'espace... et le cadre

Afin de mobiliser ce guide d'exploration de manière adéquate, il nous semble essentiel de s'approprier le cadre conceptuel et le mode de pensée associé. Il s'agit de s'imprégner de l'essai « Vivre de paysage ou l'impensé de la raison » (Jullien, 2014), en ce compris son vocabulaire particulier (voir Tableau 4) qui reflète l'épistémologie si particulière de Jullien. Ainsi, le mouvement le plus difficile est sans aucun doute le choix du vocabulaire lors de la

rédaction. En effet, cette épistémologie place le chercheur dans une posture d'étude d'un objet sans l'observer de l'extérieur, mais en s'y immergeant. Appréhender l'espace avec la pensée orientale selon Jullien, c'est aussi ne plus l'appréhender avec le seul sens visuel. L'espace devient en effet un lieu à ressentir et décrypter, un lieu à vivre, un lieu où l'on se sent vivre, un lieu de vie qui permette de ressentir et d'absorber des sentiments et sensations. Il est donc suggéré d'éviter les termes tels que « voir », « avec l'œil de », « avec les lunettes de », « à la lumière de », « regarder », « percevoir » ou « observer ». Le choix du vocabulaire de Jullien rentre en résonance avec les remarques de Beyes & Steyaert (2012) quant à l'importance d'un basculement de vocabulaire du statique vers le dynamique. Ainsi, Jullien illustre subtilement sa pensée en mobilisant un vocabulaire très personnel : vivre (insufflé de vitalité) plutôt que devenir, polarité (source d'activation dans un champ des possibles) plutôt que paradoxe, humain (indivisible) plutôt qu'individu.

Source	Quelques exemples de vocabulaire de Jullien
(Jullien, 2015a)	Jullien ne parle pas d'Être => Vivre
(Jullien, 2014)	Jullien ne parle pas d'Affect => Affectif
	Jullien ne parle pas de Perception => Perceptif
	Jullien ne parle pas de Paradoxe => Polarité
	Jullien ne parle pas d'intégration => Communion et Connivence
(Jullien, 2015b)	Jullien ne parle pas de phénoménologie => Phénoménalement

TABLEAU 4 - Vocabulaire « à la Jullien »

3.4.2 Différentes formes de restitution des résultats

Enfin, une balise supplémentaire proposée par Beyes & Steyaert (2012), que nous n'avons pas encore mentionnée, porte sur l'intérêt d'explorer « *d'autres modes d'expression* » pour la pratique *« de l'écriture* ». En effet, ils suggèrent qu'une recherche non-représentationnelle basée sur les sens, le corps et le lien à la matérialité nécessite un mode d'expression des résultats permettant de percevoir ces différentes dimensions. Si nous restons dans le carcan de la restitution textuelle dans le cadre de cette contribution, il serait bien plus cohérent d'aligner le fond à la forme pour mobiliser d'autres sens lors de la transmission des résultats. Ce nouveau possible est favorisé par la diffusion des technologies de l'information et de la communication (TIC) comme les podcasts, les infographies ou les vidéos, utilisées plus fréquemment en recherche en marketing (voir Masset & Decrop, 2017). Citons également d'autres média possible comme la poésie (Tonner, 2019), le théâtre (Beyes & Steyaert, 2006, 2011) ou la danse (Mandalaki & Pérezts, 2020). Nous proposons donc d'ajouter au moins une dimension sensorielle supplémentaire au format d'expression textuel de la recherche et de la vulgarisation ou médiation de ses résultats. Les possibilités actuelles sont nombreuses : infographie, poésie, podcast, vidéographie, « Draw my PhD », « Danse my PhD », objets fabriqués dans un fablab, etc.

Une possibilité pertinente ici pourrait être de présenter les résultats de l'espace expérientiel connivent sous la forme d'un poème chinois, tel ceux repris par Jullien, comme l'exemple du tableau 5.

Montagne(s)	traverser	aller au bout	grimper	descendre
Eau(x)	aborder	aller au terme	remonter	dévaler
Pics	se dresser	sommets	s'enchaîner	s'étageant
Plages	se dérouler	îlots	se lier	se succédant

TABLEAU 5 - Poème de Xie Lingyun extrait de Jullien (2014, p53)

3.5 Conclusion

Nous conceptualisons l'espace d'après Jullien comme un espace expérientiel connivent, interreliant le soi, son environnement et le monde, alliant perceptif, affectif et spirituel. Il se situe dans une approche spatialement et temporellement holistique et dynamique. Ce cadre conceptuel nous permet de répondre à différents appels de la littérature : celui de Beyes & Steyaert (2012) pour une conception non-représentationnelle de l'espace mais aussi plus largement aux appels en faveur d'une ontologie du « becoming » pour l'étude de la créativité (Ortmann & Sydow, 2018, Hjorth et al., 2018). Avec sa conception de l'espace produite par un flux entre les polarités de l'environnement et entre l'individu et l'environnement, Jullien se situe dans une conception d'espace « mouvement » au sens de Weinfurtner & Seidl (2019) et de Stephenson & al (2020). Il ne s'agit cependant pas d'un changement de position dans l'espace mais d'un espace créé par ce mouvement continu. La force et la richesse de la pensée de Jullien résident donc dans la mise en lumière des polarités de l'espace qui créent sa dynamique et de la possible résonance de ces polarités avec le vécu des individus.

Ce cadre n'a pas pour ambition de remplacer les cadres conceptuels existants qui permettent d'aborder des conceptions essentielles de l'espace telle que l'espace social ou l'espace comme objet de pouvoir. Notre objectif est de proposer une alternative à ces cadres existants, qui permet d'aborder l'espace dans une épistémologie différente, à la fois phénoménologique, processuelle et du « becoming ». Nous encourageons donc les chercheurs intéressés par les espaces de créativité à se réapproprier Jullien au travers de nos propositions méthodologiques et à les enrichir à leur tour.

La présente recherche est permise par un soutien financier du Fonds européen de développement régional de l'Union européenne et de la Wallonie (En Mieux).

3.6 BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, G. (1957). La poétique de l'espace.
- Beyes, T., & Michels, C. (2011). The production of educational space: Heterotopia and the business university. *Management Learning*, 42(5), 521-536.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2006). Justifying theatre in organisational analysis: A carnivalesque alternative? Consumption, Markets and Culture, 9(02), 101-109.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2011). The ontological politics of artistic interventions: Implications for performing action research. Action Research, 9(1), 100-115.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2012). Spacing organization: Non-representational theory and performing organizational space. *Organization*, *19*(1), 45-61.
- Burret, A. (2017). Étude de la configuration en Tiers-Lieu : La repolitisation par le service. Université de Lyon.
- Billeter, J. F. (2006). Contre François Jullien. Editions Allia.
- Cadman, L. (2009). *Nonrepresentational theory/nonrepresentational geographies*.
- Capdevila, I. (2015). Les différentes approches entrepreneuriales dans les espaces ouverts d'innovation. innovations, 3, 87-105.
- Casey, E. S. (1993). Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world. Indiana University Press.
- Certeau, M. de. (1994). *L'invention du quotidien*.
- Chia, R. (2010). *Rediscovering becoming: Insights from an oriental perspective on process organization studies*.
- Chia, R., & Nayak, A. (2012). Décisions dramatiques ou incisions imperceptibles? Revue française de gestion, 6, 147-166.
- Chia, R., & Nayak, A. (2017). *Circumventing the logic and limits of representation: Otherness in East-West approaches to paradox*. Oxford University Press.
- Dale, K. (2005). Building a social materiality: Spatial and embodied politics in organizational control. Organization, 12(5), 649-678.
- Dale, K., Kingma, S. F., & Wasserman, V. (2018). *Organisational space and beyond: The significance of Henri Lefebvre for organisation studies*. Routledge.
- De Vaujany, F.-X., Dandoy, A., Grandazzi, A., & Faure, S. (2018). Experiencing a New Place as an Atmosphere: A Focus on Tours of Collaborative Spaces
- Duymedjian, R., Germain, O., Ferrante, G., & Lavissière, M. C. (2019). The role of the entrepreneurial encounter in the emergence of opportunities: Vallée's Dallas Buyers Club. *Entrepreneurship & Regional Development*, *31*(7-8), 605-622.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan*, *2*, 12-19.
- Garud, R., Gehman, J., & Tharchen, T. (2018). Performativity as ongoing journeys: Implications for strategy, entrepreneurship, and innovation. Long Range Planning, 51(3), 500-509.
- Gavard-Perret, M. L., Gotteland, D., Haon, C., & Jolibert, A. (2012). Méthodologie de la recherche en sciences de gestion. Réussir son mémoire ou sa thèse, 2.
- Germain, O. (2010). Quand l'opportunité rencontre la stratégie. Revue française de gestion, 206, 171-187.
- Gill, M. J. (2014). The possibilities of phenomenology for organizational research. Organizational research methods, 17(2), 118-137.
- Goffman, E. (1959). Presentation of self in everyday life.
- Hjorth, D. (2005). Organizational entrepreneurship: With de Certeau on creating heterotopias (or spaces for play). *Journal of management inquiry*, *14*(4), 386-398.
- Hjorth, D., Strati, A., Drakopoulou Dodd, S., & Weik, E. (2018). *Organizational creativity, play and entrepreneurship: Introduction and framing*. SAGE Publications Sage UK: London, England.
- Jullien, F. (1996). Traité de L'Efficacité.
- Jullien, F. (1999). Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine et en Grèce, coll.«Le Livre de Poche».
- Jullien, F. (2001). *Du temps : Éléments d'une philosophie du vivre*. Grasset.
- Jullien, F. (2009). *Les transformations silencieuses.* Grasset.
- Jullien, F. (2012). *L'Écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*.
- Jullien, F. (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Editions Gallimard.
- Jullien, F. (2015a). *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*. Editions Gallimard.
- Jullien, F. (2015b) – Conférence : Peut-on décrire phénoménalement l'expérience ? - Chaire sur l'altérité du Collège d'études mondiales, Fondation Maison des Sciences de l'homme - voir

https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-nationale-de-france/peut-decrire-phenomenalement-lexperience-par-francois
- Ivanova, O., & Persson, S. (2017). Transition as a ubiquitous and a continuous process: Overcoming the Western view. Journal of Change Management, 17(1), 31-46.
- Latham, A., McCormack, D. P., McNamara, K. and McNeill, D. (2009) Key Concepts in Urban Geography. London: Sage
- Lefebvre, H. (1974). La production de l'espace. *L'Homme et la société*, *31*(1), 15-32.
- Lefebvre, H. (2004). Rhythmanalysis: Space, time and everyday life. A&C Black.
- Lejeune, C. (2014). Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer. De Boeck.
- Mandalaki, E., & Pérezts, M. (2020). It takes two to tango: Theorizing inter-corporeality through nakedness and eros in researching and writing organizations. *Organization*, 1350508420956321.
- Marrewijk, A. V. (2011). Aesthetic experiences of designed organisational space. *International Journal of Work Organisation and Emotion*, *4*(1), 61-77.
- Masset, J., & Decrop, A. (2017). Videography entitled" Tomorrowland Festival-A heterotopia of Deviation". In Association for Consumer Research
- Massey, D.B. (2005). For space. Sage.
- Mérindol, V., Bouquin, N., Versailles, D. W., Capdevila, I., Aubouin, N., Le Chaffotec, A., Chiovetta, A., & Voisin, T. (2016). Le Livre blanc des open labs. Synthèse.
- Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard.
- Nayak, A., & Chia, R. (2011). Thinking becoming and emergence: process philosophy and organization studies. In Philosophy and organization theory. Emerald Group Publishing Limited.
- Nayak, A., Chia, R., & Canales, J. I. (2020). Noncognitive Microfoundations: Understanding Dynamic Capabilities as Idiosyncractically Refined Sensitivities and Predispositions. *Academy of Management Review*, *45*(2), 280-303.
- Ortmann, G., & Sydow, J. (2018). Dancing in chains: Creative practices in/of organizations. Organization Studies, 39(7), 899-921
- Persson, S., & Shrivastava, P. (2016). Sustainable development of human resources inspired by Chinese philosophies: A repositioning based on Francois Jullien's works. *Management and Organization Review*, *12*(3), 503-524.
- Pieret, D. (2011). Efficacité et efficience selon François Jullien. Dissensus, 4.
- Saives, A.-L., Charles-Pauvers, B., Schieb-Bienfait, N., & Michel, B. (2016). Lieuité et socialisation organisationnelle : Les raisons du lieu pour les travailleurs de très petites entreprises créatives et culturelles. *Management international/International Management/Gestiòn Internacional*, *21*(1), 41-57.
- Sergot, B., & Saives, A.-L. (2016). Unplugged-Relating place to organization: A situated tribute to Doreen Massey. *M@n@gement*, *19*(4), 335-352.
- Simonsen, K. (2007). Practice, spatiality and embodied emotions: An outline of a geography of practice. Human affairs, 2, 168-181.
- Stephenson, K. A., Kuismin, A., Putnam, L. L., & Sivunen, A. (2020). Process studies of organizational space. Academy of Management Annals, 14(2), 797-827.
- Suire, R. (2013). Innovation, espaces de co-working et tiers-lieux: Entre conformisme et créativité (Innovation, Co-Working and Third Places: Between Conformism and Creativity) (SSRN Scholarly Paper ID 2210127). Social Science Research Network. https://papers.ssrn.com/abstract=2210127
- Suire, R. (2016). La performance des lieux de cocréation de connaissances. Réseaux, 2, 81-109.
- Taylor, S., & Spicer, A. (2007). Time for space: A narrative review of research on organizational spaces. International Journal of Management Reviews, 9(4), 325-346.
- Tonner, A. (2019). Consumer culture poetry: Insightful data and methodological approaches. Consumption Markets & Culture, 22(3), 256-271.
- Turner, V. (1974). Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 60(3).
- Van Gennep, A. (1960). The rites of passage. University of Chicago Press.
- Vásquez, C., & Cooren, F. (2013). Spacing practices: The communicative configuration of organizing through space-times. Communication theory, 23(1), 25-47.
- Vermersch, P. (2014). L'entretien d'explicitation (8e édition augmentée). ESF éd.
- Vidaillet, B., & Bousalham, Y. (2018). Coworking spaces as places where economic diversity can be articulated: Towards a theory of syntopia. *Organization*, 1350508418794003.
- Weinfurtner, T., & Seidl, D. (2019). Towards a spatial perspective: An integrative review of research on organisational space. *Scandinavian Journal of Management*, *35*(2), 101009.

4 CHAPITRE 4. EPISTEMOLOGIE & METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

4.1 Épistémologie

La nature de la connaissance à produire pour notre objet de recherche ne consiste pas à valider une hypothèse, ni à créer une théorie, mais bien à décrire et déplier un processus en profondeur. En sus, le sujet et l'objet étudié y sont fondamentalement interdépendants, la réalisation d'une recherche scientifique nécessitant elle-même un processus créatif. Une méthodologie qui a pour objectif de décrire un phénomène en profondeur apparaît pertinente. L'approche phénoménologique nous a semblé la plus à même de répondre aux contingences de retracement du vécu et de verbalisation de l'expérience. Gavard-Perret et al (2012, p113) décrit cette approche comme mettant *« l'accent sur l'expérience telle qu'elle est vécue dans un contexte particulier* (…) *La collecte de données consiste à faire raconter des moments particuliers de vie, afin de comprendre des expériences particulières situées dans le temps et l'espace.* ».

Le Philosophe François Jullien s'inscrit dans cette approche. Il le développe lui-même dans une conférence (2015b) qu'il a intitulée: « *Peut-on décrire phénoménalement l'expérience* ? ». Il y précise que le terme décrire vise à « *éclairer* » et « *porter à la lumière* », « *sans rien ajouter, ni superposer* ». Il ne s'agit donc pas pour lui ni d'expliquer, ni d'interpréter car expliquer et interpréter « *supposent des relations avec une causalité ou un sujet* » et « *introduisent une médiation* ». Il s'agit de s'en tenir au phénomène, c'est-à-dire au « *seul apparaître* », « *à ras de l'expérience* ». Le tout se déroule dans une conception de l'expérience où l'acte n'est pas « *dissocié de la perception* » et où le sujet et l'objet sont interreliés, le sujet étant « *en connivence avec le monde* ».

4.2 Méthodologie qualitative en théorie ancrée

Cette recherche et sa perspective relèvent donc de cette épistémologie visant à décrire au plus près l'expérience vécue des phénomènes dans leur contexte. Pour cette thèse, j'ai fait l'hypothèse que je pouvais interroger les personnes d'une autre manière, en m'intéressant à leur spatialité et leur temporalité expérientiels. Cela m'a permis d'accéder au vécu de cet [EspaceTemps] qui m'a intéressé dès le départ. Pour ces entretiens, j'ai fait le choix d'entretiens semi-directifs classiques. J'ai investigué la possibilité de mener des entretiens d'explicitation (Vermeersch, 2014). Cependant, deux raisons m'ont amenée à ne pas les mobiliser. La première était la difficulté rencontrée par Petitmengin (2001) pour amener les personnes interrogées aux moments d'explicitation. La seconde était que le saut épistémologique était déjà important pour moi à cette époque et que j'ai alors décidé de ne pas passer ce cap supplémentaire.

En complément des entretiens, j'ai eu la chance de pouvoir travailler et vivre dans le terrain que j'étudiais. En tant que gestionnaire de projets de cet espace, j'ai pu aller plus loin que ce que l'on appelle de l'observation participante, et mener une approche de ce que je dénommerais du « vécu participant ». Il s'agissait donc plus d'une recherche comme la décrit

Moriceau & Soparnot (2019, p83 et 95) : « *Plutôt que de représenter à distance ce que nous observons, il s'agit de s'ouvrir au plus large à l'expérience de la rencontre avec le terrain. Au plus large, c'est-à-dire les cinq sens ouverts, en quête du sens et du sensible, prêts à suivre ce vers quoi cette expérience nous emporte.* (…) *en expérimentant l'expérience esthétique, en se laissant guider par ses affects, le chercheur rencontre l'expérience de l'autre* ». Comme il est mentionné dans l'article, je conçois le « vécu participant » comme un processus d'immersion et d'imprégnation au cœur de l'espace. Le chercheur se situe alors au-delà de l'observation participante, captant avec son cognitif, son cœur et son corps ce qui est vécu dans l'espace. Le guide d'exploration permet de guider la préhension de ce vécu.

Le fait de moi-même vivre ce lieu m'a ensuite permis de pouvoir entrer en résonance avec les expériences que m'ont partagées les personnes interrogées pour ressentir les espaces, leur dynamique et « l'esprit du lieu », selon Jullien. A partir de leurs expériences et de ce vécu, j'ai pu par la suite faire émerger les [EspaceTemps] et les polarités à l'œuvre. La prise de distance se situe ainsi plus au moment de la réflexivité par rapport au phénomène comme le développent Moriceau & Soparnot (2019, p12) : « *s'il y a bien une dialectique de la proximité et de la distance, l'emphase précautionneuse sur la distance peut cependant nous amener à limiter le contact et perdre ainsi des possibilités d'apprendre et de réellement nous confronter avec le terrain. Nombre des voies qui seront présentées insisteront sur l'intérêt de s'exposer pleinement et diversement avant de chercher à prendre de la distance, d'approcher avant de s'éloigner. En contrepoint de l'exposition, s'il y a prise de distance, c'est moins en évitant le contact que par la réflexivité.* »

4.3 Le terrain de la recherche : le TRAKK, un hub créatif

Dans quel contexte mener cette recherche ? Le choix du terrain s'est porté sur un lieu, que l'on pourrait qualifier de tiers-lieu. En effet, en matière d'espace et de temps, les tiers-lieux ont la particularité de créer des espaces et des temps particuliers et qui leur sont propres. Le tiers-lieu choisi est de surcroit explicitement dédié à la créativité, un « hub créatif ». Il se décrit comme un laboratoire des possibles et il a pour objectif affirmé de stimuler la créativité.

Ce lieu est le Hub créatif de Namur, le TRAKK. Situé au centre de la capitale wallonne, le TRAKK est un espace centré sur les industries créatives. On y croise des entreprises, des porteurs de projets, des citoyens, des étudiants qui veulent développer leurs idées. Développé sous la forme d'un prototype dans une ancienne maison en 2015, le nouveau bâtiment du TRAKK a été inauguré en janvier 2020. Il comprend 3.000 m² répartis entre des bureaux réservés à des start-up des Industries créatives, un coworking, un laboratoire de fabrication numérique (fablab), un grand espace de conférence, une salle créative, une zone cuisine et café, des salles de réunion, un espace de détente, et trois terrasses avec vue sur l'eau. De nombreux événements et ateliers y sont organisés. Ce lieu d'un genre nouveau sera présenté plus largement et illustré par des photos dans le chapitre 6.

4.4 Les acteurs au cœur de la recherche, les créatifs et les habitants du TRAKK

Les acteurs au cœur de la recherche et que nous avons interrogés sont à la fois les créatifs (Chapitre 5) et les habitants du TRAKK (Chapitre 6). Le fait d'être moi-même une habitante

de ce lieu et d'y vivre, ce « vécu participant », m'a permis de créer une relation interpersonnelle et vraie avec ces habitants. Cette proximité s'est révélée très facilitante lors de la réalisation des entretiens. Les habitants m'ont en effet accordé leur confiance et se sont généralement ouverts à moi assez facilement sur leur processus.

Les habitants sont à la fois les résidents dont le bureau est hébergé au TRAKK mais aussi des visiteurs de passage. Ces derniers fréquentent le lieu soit pour travailler au coworking ou au fablab, soit pour participer à des événements ou des ateliers.

Parmi ces habitants, plusieurs se considèrent comme des « créatifs » et ils sont ceux que nous avons interrogés pour la 2ème recherche (Chapitre 5). Ce label de « créatif » pouvant se révéler lourd de présupposé, qu'entend-on par ce terme ? Le TRAKK est un lieu centré sur le secteur des Industries Créatives. Ce secteur ayant pour ambition de produire des produits et services devant répondre à un certain niveau de créativité, il comprend plus que tout autre secteur des profils plus « créatifs ».

Les Industries Créatives présentent une polarité inhérente à leur identité à la croisée entre deux mondes, l'industrie et la créativité. Les créatifs se doivent en effet d'être à la fois artistes & gestionnaires. Chiapello (1998), dans son ouvrage "*Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artistique*", analyse le conflit historique entre artiste et manager et en relève les points de conflit entre les différentes valeurs portées par l'un et l'autre. Le tableau 6 ci-dessous reprend les éléments issus de la matrice de comparaison des valeurs portées par les artistes et managers de Chiapello. Nous situons donc les « créatifs » à la croisée des artistes et des managers de Chiapello.

MANAGEMENT	ART
Rationalisme Rationalité / Calcul / Standardisation / Prévisibilité, régularité / Ordre / Mesure et quantification	Sensibilité / Imagination et intuition / Singularité / Créativité et innovation / Rupture / Goût et plaisir
Capitalisme : Profit / Argent	Art Pur / Hors de prix
Utilitarisme : Intérêt / Utilité	Sacré / gratuité
Hétéronomie : Contrôle ; Travail organisé par autrui ; Moments de travail séparés du temps libre	**Autonomie** : Liberté, Vocation, Temps unifié, l'œuvre se nourrit de la vie de l'auteur
Méritocratie : Compétence acquise par le travail et l'école	**Aristocratie :** Génie / Don inné

TABLEAU 6 - Éléments de la matrice de comparaison des valeurs portées par les artistes et les managers - Chiapello (1998, p. 59)

PARTIE III - LES ESPACES-TEMPS DE LA CREATIVITE

5 CHAPITRE 5. LES [ESPACETEMPS] DU PROCESSUS CREATIF (Article 2)

Propos introductifs

Quelles sont les dimensions spatiales et temporelles expérientielles du processus créatif ?

Le processus de Wallas a été développé en 1926. Parti de l'étude des récits de Varendonck, un militaire qui a observé pendant la guerre son processus cognitif à l'œuvre avant de s'endormir, et de Poincaré, un scientifique renommé qui a tenté de retranscrire la survenue de ses idées, Wallas fait émerger les phases conscientes et inconscientes d'un processus créatif individuel.

Le processus de Wallas a été complété par la suite par le processus créatif collectif initié par Osborn (1965). Osborn propose une méthode qui permet de dissocier les phases de génération (le célèbre brainstorming) et d'évaluation des idées pour un groupe. Cette méthode a ensuite été développée en un processus créatif complet pour les groupes et les équipes.

Or, il s'avère que même si ces deux auteurs ne sont pas issus du domaine de la psychologie, ces deux processus relèvent du niveau cognitif.

Dans l'article qui suit, nous avons souhaité investiguer si nous pouvions apprendre quelque chose de neuf sur le processus créatif :

- En étudiant ses dimensions spatiales et temporelles ;
- En l'étudiant avec un cadre conceptuel original ;
- En nous intéressant conjointement aux niveaux cognitif, corporel et de cœur.

Pour cela, nous allons appliquer le cadre conceptuel de Jullien et la méthodologie proposés dans le chapitre 3.

Les résultats que nous avons fait émerger de l'analyse en théorie ancrée d'entretiens de seize créatifs travaillant au sein du TRAKK donnent la possibilité au lecteur d'appréhender de manière vivante ce que nous avons dénommé les [EspaceTemps] du processus créatif et leurs polarités dont ils sont porteurs.

ARTICLE 2 - A LA MANIERE DE JULLIEN : DEPEINDRE LES [ESPACETEMPS] DU PROCESSUS CREATIF

ARTICLE 2 - Dethier V.
(FR) A LA MANIERE DE JULLIEN : DEPEINDRE LES [ESPACETEMPS] DU PROCESSUS CREATIF

Présenté :
(FR) Octobre 2019 (Grenoble) : AIMS Groupe Thématique Innovation « De la créativité à l'innovation : paradoxes, enjeux théoriques, pédagogie et défis managériaux »

Résumé

Le processus créatif a été étudié principalement en psychologie, de manière séquentielle, parfois itérative et ceci au niveau individuel. De leur côté, les sciences de gestion ont considéré le processus créatif comme un processus collectif et organisationnel à gérer. La perspective de la personne est la composante inexplorée du processus créatif en sciences de gestion. De même, la perspective dynamique et holistique (cognitif, corps, cœur, environnement) du processus créatif est lacunaire.

Partant de l'importance des dimensions d'espace et de temps pour le processus créatif, la présente recherche qualitative propose aux sciences de gestion une approche spatiale et temporelle du processus créatif expérientiel du créatif, aussi bien aux niveaux Cognitif que Corporel et de Cœur (CCC), mais aussi en lien avec l'environnement extérieur. Conduite et analysée sur base du cadre théorique de Jullien (2001, 2014), elle propose un modèle des [EspaceTemps] vécus du processus créatif. Outre le fait d'offrir un modèle de verbalisation de l'impensé du processus créatif pour les sciences de gestion, la recherche révèle un mouvement de dilatation et démêle le rôle du CCC.

Mots clés : Processus créatif / Gestion / [EspaceTemps] / Dilatation / Jullien

5.1 Introduction

Le processus créatif a été abondamment étudié depuis Wallas en 1926, principalement en sciences cognitives, de manière linéaire et séquentielle, parfois itérative et ceci au niveau individuel. De leur côté, les sciences de gestion ont considéré le processus créatif comme un processus collectif à gérer : il a donc surtout été étudié au niveau collectif et organisationnel. On comprend donc que la perspective de la personne est la composante inexplorée du processus créatif en sciences de gestion. Les individus des organisations sont sous-outillés pour déployer la posture créative permettant de contribuer à la créativité d'équipe et organisationnelle. Tout comme les managers sont également sous-outillés pour offrir le cadre permettant de déployer cette posture créative individuelle.

Le processus créatif est souvent vécu en lien avec les dimensions d'espace et de temps : les créatifs mentionnent souvent l'importance des lieux et des temps où ils conçoivent ; quand une personne a une idée, elle peut souvent indiquer où et quand cette idée lui est venue. Par exemple, Kim Jones, Directeur de création Dior Men *(interview, Week-end Le Vif l'Express, 5 mars 2020)* : « *Chacun a sa manière de travailler. Moi j'aime me plonger dans les archives. (…) Quelques-unes des belles pièces se trouvent de l'autre côté de la rue. Avant chaque saison, je vais les regarder. C'est étourdissant.* » *ou* Garrett Liszt, compositeur : *« Sans être systématiquement procrastinateur, je laisse certaines choses à faire en dernière minute, en matière de création artistique notamment. (…). Parfois, je me lève le matin à quatre heures pour travailler, parce que j'ai les idées fraiches à ce moment-là. » (Interview, 2014).*

Or on constate que la recherche sur les dimensions spatiales et temporelles de la créativité dont la portée est précieuse pour le management sont peu développées. Nous proposons de les étudier dans une perspective dynamique et holistique (cognitif, corps, cœur, environnement) qui mérite d'être enrichie plus avant, notamment dans le contexte de plus en plus agile des organisations.

Dans cette recherche, nous proposons donc d'étudier les dimensions spatiales et temporelles du processus créatif expérientiel du créatif, aussi bien aux niveaux Cognitif que Corporel et de Cœur, mais aussi en lien avec l'environnement extérieur. Nous présentons tout d'abord l'état des connaissances sur le processus créatif en psychologie et sciences de gestion, ses perspectives dynamiques et holistiques ainsi que ses dimensions d'espace et de temps. Nous développons ensuite le cadre théorique de Jullien (2014, 2001) utilisé comme cadre d'exploration des dimensions spatiales et temporelles dans ces perspectives. La partie empirique de ce travail s'appuie sur des entretiens semi-directifs de créatifs travaillant dans un lieu visant à stimuler la créativité, le hub créatif de Namur (Belgique). La méthodologie de théorie ancrée part de l'analyse de la description de ce que les créatifs perçoivent avoir vécu pour tenter de retracer cette expérience vécue. Sur base de cette analyse, nous faisons émerger un modèle comprenant cinq [EspaceTemps]: [ATTENTION PARALLELE], [DENSIFICATION DILATEE], [DISTANCE DECANTEE], [EMERGENCE CAPTEE] & [EXPULSION RESTITUANTE]. Enfin, nous évoquons la contribution de cette recherche pour la littérature sur le processus créatif et les sciences de gestion, notamment par la présentation d'un modèle qui permet la verbalisation de l'impensé du processus créatif et développé sur base de l'application d'un nouveau cadre conceptuel d'appréhension des concepts d'espace et de temps basé sur Jullien.

5.2 Vers une dimension spatiale et temporelle du processus créatif

La définition de la créativité est un champ de recherche en soi. Dans les auteurs qui structurent le champ, certains mettent l'accent sur la capacité des individus (Lubart et al 2015), d'autres sur le produit créatif (Amabile 2012). Dans la littérature occidentale, ils convergent tous sur la réalisation d'une production originale et appropriée à son contexte.

Une perspective plus dynamique propose les définitions suivantes. Plucker et al. (2004) lient personne, processus, et produit : « *La créativité est l'interaction entre l'aptitude et le processus par lesquels un individu ou un groupe produit un résultat ou un produit qui est à la fois nouveau et utile pour son contexte social.* ». Corazza & Lubart (2020) vont plus loin quand ils définissent la créativité de manière dynamique comme « *un phénomène ancré dans un contexte qui nécessite un potentiel en matière d'originalité et d'efficacité* ».

5.2.1 Le processus créatif

5.2.1.1 Le processus créatif en psychologie

Le processus créatif au niveau individuel est majoritairement conceptualisé en psychologie. Il est défini par Lubart et al. (2015) comme « *une succession de pensées et d'actions* » qui mène à ces idées originales et adaptées. Kozbelt (2020): met en évidence 10 catégories de théories de la créativité en lien avec ce processus: développementale (origines), psychométrique (mesures), économique, par étapes et componentiel, cognitif, résolution de problèmes, recherche de problèmes, évolutionnaire, typologique (type de créateurs) et systémique. De leur côté, Botella et al (2016) conceptualisent un niveau micro qui s'intéresse aux différents modes de pensées sous-tendant la génération d'idées (convergente, divergente, associative) et un niveau macro, qui étudie les grandes phases du processus au sens large.

Le processus créatif individuel macro a d'abord été étudié comme un processus séquentiel et linéaire composé de différentes étapes, qui diffèrent en termes de leur dénomination, leur nombre et leur ordre dans le processus créatif. Wallas (1926) fut le premier à proposer un processus de pensée créative individuelle cognitive conscient et inconscient en 4 étapes : Préparation, Incubation, Illumination et Vérification. Ces phases ont été ensuite discutées, améliorées et complétées avec de nouvelles phases que Botella et al (2018) répertorient telles que : Orientation, Concentration, Génération, Vérification, Planning, Production ou Validation/Évaluation. Dans une étude avec des étudiants, ils identifient 17 étapes du processus créatif des artistes, liées à ces phases.

5.2.1.2 Le processus créatif en gestion

En sciences de gestion, le processus créatif a été étudié principalement au niveau collectif et organisationnel. Au niveau collectif, Osborn (1965), revu par Treffinger (1995), a conçu le «Creative Problem Solving » (CPS), un processus dédié à l'innovation en entreprise et basé sur les objectifs que le groupe doit atteindre en 3 étapes : recherche de problèmes, d'idées et de solutions. Au niveau organisationnel, après les modèles « stage-gate » également très linéaires, le processus a été notamment étudié sous le vocable de « fuzzy-front-end » (Koen et al. 2002), qui correspond à une phase décrite comme chaotique et imprévisible au début de l'innovation, partant de la recherche d'opportunités pour innover. Fetrati et al (2022)

résument les 7 modèles les plus influents de créativité organisationnelle. Ils mettent en évidence les facteurs l'influençant le plus : caractéristiques individuelles et contexte professionnel pour le niveau individuel ; processus, structure et composition pour le niveau équipe; culture et ressources, structure et stratégie, environnement, leadership et type de management pour le niveau organisationnel.

5.2.2 Vers une perspective plus dynamique

En psychologie, de plus en plus de recherches conceptualisent le processus créatif comme plus dynamique. Déjà, Eindhoven & Vinacke (1952) suggèrent que le processus créatif serait constitué non d'un chevauchement d'étapes qui se succèdent tel qu'établi par Wallas (1926), mais d'un entrelacement des étapes, qui constituerait un mélange dynamique de différents types de pensée qui surviennent de manière récursive tout au long du travail. Cawelti et al (1992) mettent en évidence la simultanéité de plusieurs activités dans le processus, qui se déroulent ensemble comme des éléments interdépendants et finalement inséparables. Pour Botella et al (2019), le processus créatif est dynamique par ses composantes elles-mêmes, leur organisation, leur combinaison, les interactions successives qu'il entretient avec l'environnement, le caractère évolutif d'un phénomène dans le temps et sa nature cyclique. Corrazza (2020) estime que la perspective dynamique du processus créatif met l'accent sur son développement plutôt que sur son existence, sur les trajectoires plutôt que sur ses points d'équilibre et sur les processus plutôt que sur les produits.

Un mouvement vers une conception plus dynamique apparaît aussi en sciences de gestion. Cohendet et al (2017), confirmant que le processus créatif est sous-étudié en gestion, ont proposé une vision organisationnelle dynamique, dans laquelle le processus d'idéation est entremêlé au processus d'innovation en le nourrissant en continu, notamment par le biais de communautés connaissantes. Fortwengel et al (2017) estiment qu'il y a un mouvement actuel se déplaçant de recherches sur la créativité organisationnelle vers des recherches sur l'organisation de la créativité (« organising creativity ») dans une perspective processuelle et du « becoming ».

5.2.3 Vers une perspective plus intégrée

La recherche sur le processus créatif s'est majoritairement focalisée sur le niveau cognitif pur, négligeant une approche plus holistique, qui considérerait le créatif comme un tout entre le cognitif, le corps[16], le cœur[17] et son environnement (Glaveanu, 2014 ; Malinin et al, 2016).

Seuls quelques précurseurs se sont intéressés au lien avec l'environnement. Schön (1983) a observé des créatifs dans leurs espaces de travail, qui pensent en action (« *think-in-action »)* en conversant avec les objets. Csikszentmihalyi (1996) aborde les objets et l'environnement essentiels pour vivre l'état de flow.

Beaucoup de recherches en psychologie se sont intéressées au rôle des émotions, des sentiments et de l'humeur pour la créativité. Cependant, très peu aborde les émotions

[16] Par le terme Corps, nous considérons les éléments corporels en relation avec l'extérieur, à savoir les 5 sens mais aussi le mouvement du corps, le tout lié à la notion de corporéité de Merleau-Ponty (1945).

[17] Par le terme Cœur, nous considérons les émotions qui interviennent activement dans le processus créatif. L'émotion est à distinguer des concepts d'affect, de sentiment (« feeling ») et d'humeur (« mood »). L'affect est décrit comme un concept plus large qui comprend l'émotion et l'humeur (Ross, 2020). Comme le précisent Verzat & O'Shea (2021, p4) : « *Contrairement aux humeurs qui désignent des états diffus sans relation avec un objet ou une situation spécifique, les émotions sont déclenchées par un stimulus-événement précis et ont une durée brève. Elles s'opposent également aux sentiments qui correspondent à une tendance à établir une relation prolongée positive ou négative vis-à-vis d'une personne ou d'un objet spécifique.* »

participant activement au processus créatif. Russ (2020) note que lors d'entretiens avec des scientifiques créatifs et des étudiants en art, ceux-ci indiquent ressentir souvent des émotions très fortes pendant le processus créatif.

Un nouveau courant propose une vision plus holistique et relationnelle de cognition de la créativité, à travers les 3E ou les 4E – « embodied » (incarnée), « embedded » (intégrée dans l'environnement), « enactive » (action), « extended » (étendue). Malinin et al (2016) la mobilisent pour étudier les relations entre les personnes et les arrangements architecturaux, tandis que Malinin (2019) analyse des métaphores de créativité incarnée pour éclairer la conception des espaces d'apprentissage et des pratiques pédagogiques.

5.2.4 Les dimensions d'espace et de temps du processus créatif

Un premier courant de chercheurs s'est intéressé à la relation entre l'espace strictement physique et la créativité, faisant varier différentes variables dans différents types d'espaces organisationnels dans différents secteurs. Ils mettent en évidence l'impact positif de certaines de ces variables et des résultats non-conclusifs pour d'autres. Plusieurs revues de littérature permettent de comprendre l'état des connaissances (notamment Groves & Marlow, 2016 ; Meinel et al., 2017 ; Thoring et al, 2020). D'autres auteurs contribuent également à établir les différents types d'espaces nécessaires pour la créativité (Haner 2005 ; Kristensen, 2004 ; Sailer 2011 ; Williams, 2013 ; De Paoli et al, 2017 ; Thoring et al, 2018a).

Un deuxième courant de chercheurs s'est plus intéressé à l'espace social pour la créativité : comment l'espace influence la communication, les relations sociales et la culture organisationnelle : de manière quantitative (Amabile et al, 1996 ; Mc Coy, 2005 ; Hunter, 2007) ou de manière qualitative (Martens, 2011 ; Fabbri & Charue-Duboc, 2013 ; Williams, 2013 ; Gaim et al, 2019). Gaim et al (2019), dans l'analyse symbolique et esthétique sur le travail des idées dans des cabinets d'architecture, relèvent des polarités organisationnelles vécues, spatiales au sens social de Lefèbvre (1974): "Chaos organisé", "Frontière(sans)frontière", "Spontanéité préméditée" et "(Re)Cadrer". La notion d'espace plus relationnel a été investiguée par Williams (2013) qui propose le modèle "s'engager / se désengager", qui cartographie les comportements créatifs individuels qui permettent la créativité des environnements de travail. Elle met en évidence les besoins à la fois de s'engager, de manière délibérée ou par chance, avec des individus, des informations et des idées, mais aussi de se désengager des autres et du contexte par des mouvements physiques, mécaniques ou des pauses, courtes et plus longues.

Seules quelques études récentes se sont intéressées au lien entre l'espace conçu et la créativité (De Paoli et al, 2017). Thoring et al (2021) investiguent l'espace idéal pour la créativité en mettant en lien la littérature avec des entretiens de concepteurs d'espace. Ils émettent 10 propositions de possibles liens entre les caractéristiques spatiales et le travail créatif, en relevant l'importance de la présence des éléments suivants : sources d'inspiration, vide, rencontres, isolement, ambiance équilibrée (par exemple par les sons, les odeurs ou le toucher), vues, signaux visuels, activateurs corporels, plateformes d'idées et variation. Ils appellent cependant à la réalisation d'études futures dans des espaces créatifs existants afin de les confronter aux dix propositions, ainsi que des études expérimentales afin de les valider.

Enfin, quelques rares recherches se sont intéressées au lien entre l'espace expérientiel et le processus créatif, notamment par le concept d'expérience esthétique, à savoir les dimensions sensorielles et affectives de l'espace. De Vaujany et al (2018) se sont intéressés à l'expérience incarnée lors d'une première visite d'un espace. De Molli & De Paoli (2020), de leur côté,

illustrent comment l'expérience esthétique des tiers lieux - à savoir la manière dont les gens perçoivent sensoriellement ces lieux - fait que les créatifs qui y travaillent se sentent émotionnellement plus proches des autres personnes qui les entourent.

Au niveau du temps, comme le développe Chia (2002), il est important conceptuellement de distinguer le temps objectif et absolu du « temps vécu ». Il relate les propos du philosophe Henri Bergson pour qui « *le temps de l'horloge publique est une représentation 'contrefaite' de l'expérience vécue, produite par la conversion des expériences temporelles en moments instantanés distincts et mesurables ».*

Dans la littérature en psychologie sur la relation entre temps et créativité, Cayirdag (2020) montre que le temps est pertinent pour plusieurs processus cognitifs et métacognitifs liés à la créativité. Accorder du temps favorise le processus de production d'idées plus originales, que ce soit en faveur de la pensée associative, ou de l'étape d'incubation en accordant du temps de pause. Le temps peut aussi être révélateur de l'investissement et des motivations intrinsèques des personnes créatives.

En organisation, Lampel et al (2014) mettent en évidence l'impact paradoxal de la contrainte de temps sur la créativité. D'un côté, cette contrainte réduit le champ de recherche et peut conduire à l'adoption de solutions de qualité inférieure. D'un autre côté, cette contrainte peut conduire à une meilleure allocation de l'attention. Concernant la liberté donnée par certaines organisations d'utiliser une partie définie de leur temps pour travailler de manière créative, les employés qui effectuent à la fois des tâches créatives et des tâches routinières sont généralement plus créatifs que ceux qui effectuent exclusivement des tâches créatives (Brem & Utikal, 2019).

Enfin, au niveau du concept d'Espace-Temps, seuls Corazza & Lubart (2020) ont introduit cette notion en lien avec la créativité au niveau de l'intelligence. Pour eux, un continuum d'Espace-Temps représente « *à la fois la structure de l'espace conceptuel dans lequel les solutions sont recherchées, et le domaine temporel dans lequel le processus d'intelligence et/ou de créativité se produit* » (p3), l'espace et le temps variant entre resserrement et relâchement. En Organisation, Vasquez & Cooren (2013) investiguent l'Espace-Temps comme des « pratiques collectives » de temps et d'espace par lesquelles les acteurs, humains comme non-humains, répartissent l'espace de leur organisation. Enfin, en gestion des connaissances, Hautala (2011, p42) parle d'un réseau, constitué de l'espace objet, de l'espace communicationnel et de l'espace cognitif des cartes mentales, avec un temps linéaire.

5.2.5 Vers une question de recherche

On comprend donc que la perspective de la personne est la composante inexplorée du processus créatif en sciences de gestion. Les individus des organisations et les managers dans leur fonction sont sous-outillés pour déployer la posture créative personnelle permettant de contribuer à la créativité d'équipe et organisationnelle. On constate également que les dimensions spatiales et temporelles dont la portée est précieuse pour le management sont peu développées au niveau expérientiel.

Nous proposons de les étudier dans une perspective dynamique, expérientielle et holistique (cognitif, corps, cœur, environnement) qui mérite d'être enrichie plus avant, notamment dans le contexte de plus en plus agile des organisations. Nous posons donc la question de

recherche suivante : « *Quelles sont les dimensions spatiales et temporelles expérientielles du processus créatif, aussi bien aux niveaux Cognitif que Corporel et de Cœur, mais aussi en lien avec l'environnement extérieur ?* »

5.3 L'espace et le temps chinois de Jullien

Pour répondre à cette question, nous nous sommes appuyés sur le cadre conceptuel proposé par François Jullien (2001, 2014) dans ses travaux sur l'espace (« Vivre de paysage ou L'impensé de la raison ») et le temps (« Du temps : éléments d'une philosophie du vivre »). Jullien aborde en effet cette double dimension un même cadre, tout en offrant une perspective dynamique, mais aussi holistique.

En effet, il revisite ces notions en s'interrogeant sur la conception européenne du paysage et en les redéployant à la lueur de la pensée chinoise. En Europe, penser relèverait d'une logique de composition et/ou de décomposition : « *C'est par détachement et séparation d'un ensemble (...) comme aussi, à l'inverse, par rattachement et intégration dans cet ensemble (...) que le champ exploré (...) s'est organisé* » (Jullien, 2014). Alors qu'en Chine, penser consisterait en une logique d'appariement qui s'organise autour d'un tout traversé par la mise en tensions de concepts à la fois opposés mais aussi inséparables. Par exemple, en chinois, « chose » se dit « est-ouest », deux notions en opposition mais indissociables.

	En Europe	En Chine
Pensée	Logique d'intégration. Composition de différents éléments.	Logique d'appariement. Mise en tension entre polarités.
TEMPS (2001)	**Le temps est linéaire.**	**Le temps est cyclique.**
Histoire	Ligne du temps ponctuée d'événements exceptionnels qui se succèdent.	Ensemble d'ères et de saisons qui varient et reviennent toujours.
Moment	Laps de temps entre début et fin.	Occasion se vit au présent et dépend de la disponibilité de l'individu à l'acceuillir.
ESPACE (2014)	**On observe le paysage de l'extérieur**	**Le paysage se vit de l'intérieur.**
Partie / Tout	Partie d'un tout.	Est un tout.
Objet/ Sujet	Objet et sujet dissociés. Objet passif présenté à un sujet extérieur.	Objet et sujet interreliés.
Défini	Défini par la physicalité des choses et la géométrisation de l'espace.	Par sa physicalité et par sa sensibilité. L'effet de paysage touche simultanément à la physicalité et à la sensibilité, chez la personne qui le vit mais aussi au sein du paysage lui-même.
Se caractérise	Par sa beauté, son harmonie et son horizon limité.	Par sa singularité, sa variation et son horizon non-limité.

Tableau 7 - Écart entre la pensée européenne et la pensée chinoise du temps et du paysage (d'après Jullien, 2014 & Jullien, 2001)

Dans son essai sur le paysage, Jullien explique le lien entre espace, individu et environnement. Pour lui, l'« effet de paysagement » apparaît quand un espace est activé par les polarités qui y sont présentes. Ces polarités activent aussi l'individu qui se trouve au cœur de cet espace spécifique. Cette activation agit en enlevant la coupure entre l'intérieur de l'individu (affectif), l'extérieur de l'individu (perceptif) et l'environnement. L'écart entre les deux pensées est présenté dans le tableau 7.

Dans son essai sur le temps, Jullien dégage les notions présentes dans la philosophie chinoise : le « moment » saisonnier - cyclique, variant et qui revient au fil des saisons - et la « durée »

des processus. Le temps y est envisagé non comme un laps de temps, mais comme une occasion qui « vient » à nous, et selon la disponibilité par laquelle nous nous « ouvrons » à lui.

En quoi ce cadre conceptuel est-il pertinent ? Tout d'abord, il permet de prendre une position de recherche basé sur l'expérience et le vécu, en décryptant les dimensions spatiales et temporelles de l'intérieur et en lien avec l'environnement. Ensuite, cette démarche offre un cadre où le sujet et l'objet ne sont pas séparés. Ils sont considérés comme faisant partie d'un tout vivant, le sujet étant dans l'objet et l'objet faisant partie du sujet. Cette démarche est particulièrement intéressante pour saisir le processus de manière holistique. En effet, comme le note Glaveanu (2014), la créativité n'est pas un processus qui découpe, mais bien un processus qui advient par une relation particulière d'intégration et de lien entre un individu complet, son processus créatif et son environnement. Le travail de Jullien offre des clés pour aborder ce lien et cette notion d'« entre ».

5.4 Méthodologie

La connaissance est produite à l'aide d'une démarche qualitative inductive. Nous avons choisi pour cette recherche une population constituée de créatifs de petites start-up et entreprises du secteur des industries créatives qui fréquentent un lieu : le TRAKK, le hub créatif de Namur. Le TRAKK consiste en un espace qui accueille, un hébergement d'entreprises, un fablab, des événements sur la créativité, l'innovation et l'entrepreneuriat et depuis 2020 un coworking. Les créatifs rencontrés travaillent dans un secteur spécifique, celui des Industries Créatives, qui requiert la production de produits et services devant répondre à un certain niveau de créativité. Ils se situent selon l'expression de Chiapello (1998) « *à la croisée de l'artiste et du manager* ». Ces professionnels sont à priori plus expérimentés et outillés en matière de créativité et font partie d'une entreprise qui doit répondre à la demande d'un client. Ils peuvent donc être considérés comme experts du processus créatif pour la gestion.

Lors d'une série d'entretiens semi-directifs entre 2017 et 2020, nous avons interrogé 16 créatifs provenant des domaines suivants : architecture, design graphique & digital, design interactif, développement personnel, solutions hardware, installations interactives et artisanat (le tableau 8 présente le profil des créatifs interrogés). Les entretiens ont duré de 26 à 106 minutes. Nous les avons interrogés individuellement sur comment ils vivent leur processus de création et l'espace pendant ce processus, à l'aide de la grille d'entretien développée sur base du cadre conceptuel de Jullien. Les questions portaient d'abord sur leur vécu lors de leurs dernières créations, pour ne pas les fixer sur le terme « processus créatif » avant d'évoluer dans les derniers entretiens sur des questions plus directes sur leur processus créatif et sur la potentielle validation de résultats issues des entretiens précédents. Voici un échantillon des questions posées : « Quelles sont tes dernières créations ? », « Comment travailles-tu ? », « Peux-tu expliquer comment tu fonctionnes au jour le jour sur un projet avec l'équipe ? », « As-tu des routines de création ? », « Où aimes-tu travailler quand tu dois faire du travail créatif ? Peux-tu expliquer pourquoi et comment tu le choisis ? », « L'un ou plusieurs de tes 5 sens sont-ils utilisés ? », « Sais-tu où et quand te viennent les idées ? », « Peux-tu me décrire les liens avec d'autres personnes pendant ce travail ? » à la fin de derniers entretiens « Pour toi, comment fonctionne le processus créatif ? ».

Numéro	Date	Nom	Profession	Secteur	Genre	tranche age au moment interview	Temps entretien
1	06/02/2017	Léopold	Co-Fondateur	Architecture	M	35-45	67'
2	21/02/2017	Steve	Designer industriel	Design interactif	M	35-45	105'
3	05/04/2017	Kristof	Directeur créatif	Design graphique & digital	M	25-35	82'
4	19/03/2018	Thierry	Expert IoT	Solutions Hardware	M	45-55	55'
5	21/01/2019	Sylvain	Designer graphique	Design graphique & digital	M	35-45	34'
6	29/01/2019	Stanislas	Directeur créatif	Design interactif	M	35-45	77'
7	31/01/2019	Scott	Ingénieur créatif	Design interactif	M	35-45	66'
8	04/03/2019	Victor	Directeur créatif	Communication	M	35-45	145'
9	08/03/2019	Konstantin	Directeur créatif	Design graphique & digital	M	25-35	84'
10	12/04/2019	Flavia	Directeur créatif	Artisanat	F	35-45	60'
11	27/06/2019	Achille	Artiste	Installations artistiques	M	25-35	65'
12	28/06/2019	Anna	Artiste	Installations artistiques	F	25-35	63'
13	13/12/2019	Louis	Co-Fondaeur	Architecture	M	35-45	26'
14	20/01/2020	Honorine	Designer graphique	Développement personnel	F	25-35	55'
15	13/07/2020	Ursula	Designer graphique	Design graphique	F	45-55	106'
16	27/07/2020	Capucine	Artiste	Installations artistiques	F	25-35	106'

Tableau 8 - Profil des créatifs interrogés

Tous les entretiens ont été enregistrés, anonymisés et retranscrits. Ils ont été codés avec le logiciel NVIVO et analysés suivant la méthode qualitative de théorie ancrée selon Lejeune (2014) au niveau de la description de ce qu'ils perçoivent avoir vécu. Comme le disent Beyes & Steyaert (2012): « *cela implique un mouvement venant de stratégies représentationnelles extrayant des représentations du monde à partir du monde vers des perceptions incorporées (…) de l'espace*».

Un guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent a été développé sur base de Jullien (2014) (Chapitre 3). Il s'intéresse aux dimensions suivantes : les polarités, l'effet d'activation et d'intensification (aux niveaux Cognitif, Corporel et de Cœur), l'appréciation de l'espace (singularité, variation et lointain) et l'esprit du lieu. Le guide d'exploration a été mobilisé à 2 reprises dans ce processus. Tout d'abord, lors des entretiens semi-directifs, le chercheur relançait les créatifs sur les dimensions du guide d'exploration qui apparaissaient dans le récit de leurs pratiques pour en pousser plus loin la description ; le guide d'exploration a ensuite été utilisé comme clé d'analyse des entretiens et aide à la conceptualisation et à l'émergence des propriétés de description des dimensions spatiales et temporelles du phénomène de processus créatif expérientiel vécu (voir Tableau 7). Cela nous a permis de décoder ces dimensions à la fois conscientes mais aussi impensées du processus créatif.

5.5 Les [EspaceTemps] expérientiels du processus créatif

5.5.1 Une histoire de processus

Voici un aperçu de ce que nous raconte Konstantin, un des créatifs hébergés par le TRAKK, sur les dimensions spatiales et temporelles de son processus créatif : « *C'est ça que je suis distrait en fait. Que quand je parle, que oui j'ai oublié la question (...) C'est juste que je suis très distrait. Ce n'est pas juste je vois une fleur et je la regarde dans le vide. Non, c'est parce que je suis tout le temps à me dire "Tiens ce truc m'intéresse, comment c'est fait". (...) Et qu'inconsciemment quand je parle à quelqu'un, que je mange, bref, c'est tout le temps là quoi. De se demander (...) comment je pourrais m'approprier ça dans mon métier quoi*. » Puis : « *Alors concrètement on prend notre bloc, une feuille A3. (...) Et en fait, c'est en dessinant que tu te rends compte, que tu trouves des idées, souvent.* » Et aussi : « *Et clairement ben tous les soirs avant de dormir, j'essayais de réfléchir. (...) Parce qu'il y avait eu une bulle entre le boulot et le moment où j'allais dormir. Le temps de retourner chez moi, de souper, de papoter avec ma copine, de regarder un truc ensemble, de faire du repassage (...). Et tout ça m'a permis de faire une pause sur le projet, de ne plus y penser, et donc du coup, au moment d'éteindre la lumière, ben clairement je ferme les yeux, je m'interromps (...) je continue (...) à réfléchir à ce projet. Et du coup tu passes un peu en revue tout ce que tu as fait de la journée (...) Ca tombe bien sur le chemin pendant la soirée, j'ai repensé à une idée.* » Et enfin : « *C'est que des stimuli, des idées, c'est une impression. Ce n'est qu'un ... pf, pf, pf... C'est une émotion à ce moment-là. C'est plus un ressenti, je dirais.* »

5.5.1.1 Le modèle

Suite à l'analyse de cette histoire et de celles de tous les créatifs interrogés, nous avons conceptualisé un modèle des [EspaceTemps] expérientiels du processus créatif ([ET] [18]). Ce modèle reprend les différents [EspaceTemps] vécus par les créatifs pendant le processus créatif.

La conception d'[EspaceTemps] mobilisée ne correspond pas à l'espace physique dans lequel les individus évoluent, ni à l'espace social de Lefebvre (1974). Nous définissons **l'[EspaceTemps] expérientiel** comme **« *un mouvement d'espace et de temps créé et vécu par le créatif, intérieurement au niveau du Cognitif (esprit), du Corporel (sens) et du Cœur (émotions), et extérieurement au niveau de son environnement extérieur, y compris les autres* »**. Ce concept est mobilisé ici en lien avec le processus créatif. Nous écrivons ce concept sans espace et entre des parenthèses « [] » pour illustrer par ce format le caractère holistique de ce concept, c'est-à-dire sans séparation entre le cognitif, le corps et le cœur du créatif, et son environnement extérieur, y compris les autres.

[18] Dans la suite de l'article, nous utiliserons l'accronyme [ET] quand nous parlerons du concept d'[EspaceTemps].

5.5.1.2 Dépeindre les différents [EspaceTemps] expérientiels

Les entretiens ont permis de faire émerger 5 [ET] mobilisés durant le processus créatif : [ATTENTION PARALLELE], [DENSIFICATION DILATEE], [DISTANCE DECANTEE], [EMERGENCE CAPTEE] et [EXPULSION RESTITUANTE].

Dans cette section, nous tentons de dépeindre les [ET] vécus. L'expérience de chaque [ET] est décrite sous plusieurs dimensions, développés notamment à partir du cadre conceptuel de Jullien : *ESPACE – TEMPS - LIEN AUX AUTRES - comment le Cognitif, le Corps et le Cœur*[19] *sont mobilisés - SPECIFICITE - comment il est VECU - ETAT D'ESPRIT qu'il nécessite – ESPACE PHYSIQUE où il a lieu.* En prélude, le tableau 9 reprend une synthèse de ces différents éléments.

5.5.1.3 Les [EspaceTemps] et leurs interactions

Ces [EspaceTemps] sont interreliés comme représentés dans l'infographie 4 qui suit :

INFOGRAPHIE 4 - Interrelations des [ET]

5.5.1.4 Précision conceptuelle

Il est important de préciser que nous allons poser une distinction entre les notions d'« ELEMENT » et « IDEE ». Nous nommerons ELEMENTS les éléments constitutifs d'un concept, ou d'un objet, qui sont captés par le créatif et qui serviront pour la création d'une idée nouvelle. Nous nommerons IDEE les idées nouvelles qui sont le résultat de ce processus créatif.

[19] Nous utiliserons l'acronyme CCC Quand nous parlerons du tryptique Cognitif-Corporel-Cœur.

[ET]	[ATTENTION/PARALLELE]	[DENSIFICATION/DILATEE]	[DISTANCE/DECANTEE]	[EMERGENCE/CAPTEE]	[EXPULSION/RESTITUANTE]
Mouvement spatial	Mouvement d'attraction, de captation de l'extérieur des éléments.	Mouvement de mélange interne: les éléments des 2 espaces attentifs y volent, s'entrecroisent et s'y connectent.	Mouvement de mise à distance et de décantation des éléments.	Mouvement d'expulsion interne de l'idée.	Mouvement d'expulsion externe de l'idée.
Dimension spatiale	Cet [ET] mobilise une partie du créatif qui agit comme en parallèle de lui.	Cet [ET] englobe le créatif. Densification et dilatation.	Mise à distance spatiale du projet. Cet [ET] coupe le créatif du projet.	Cet [ET] voit le créatif capter cette expulsion interne.	Cet [ET] établit une relation avec les autres sur l'idée.
Dimension temporelle	Permanent. Agit en parallèle.	Fractions de temps de quelques minutes à quelques jours.	Mise à distance temporelle du projet. Diffus. De l'ordre d'une pause.	Instantané & spontané (on ne sait pas quand cela arrive)	Agile. Courts moments. Le plus rapidement possible quand l'idée a émergé.
Avec les autres	Les éléments peuvent être captés lors d'échanges avec les autres.	Se vit principalement seul. Les éléments peuvent cependant être connectés ou le processus débloqué en échangeant avec les autres.	Peut se vivre seul ou avec les autres.	NA	Cet [ET] nécessite la relation avec les autres, en binome ou en collectif.
Spécificité	2 Espaces attentifs de stockage: Espace Attention Permanente (EAP) ou Espace Attention Temporaire (EAT).	Nécessite des conditions de travail positives pour se sécuriser et être bien.	Distancer / Murir	La forme que prend l'idée est un ensemble compact, difficile à décortiquer.	Relation s'échelonnant de la confiance à la forte complicité (binôme).
CCC	Les éléments sont captés cognitivement, émotionnellement et par les sens du corps et stockés cognitivement ou émotionnellement.	Densification cognitive sur un seul sujet et émotionnelle sur soi. Dilatation corporelle par les sens et le corps.	« Reboot » du CCC	L'idée alligne cognitif (EAT et EAP) et coeur. Ressenti de quelque chose qui pousse au niveau corporel.	Le créatif recherche une validation de l'alignement cognitif, corporel et coeur chez les autres.
Vécu	Espace ouvert en permanence qui peut être vécu comme de la distraction par les autres alors qu'attention parallèle.	Intense. Parfois de la frustration.	Vécu « quand on fait autre chose »	S'impose comme une évidence. Urgence.	Stimulation cognitive. Confiance et sécurité relationnelle. Donner & Recevoir.
Etat d'esprit	CURIOSITE. Etre curieux de tout. Capacité à créer des rencontres. Etre là tout en étant ailleurs.	SE DECONNECTER des autres et de tout.	Se couper du projet.	CONFIANCE. Faire confiance au tout petit qui émerge. Se faire confiance.	Humilité, disponibilité, agilité.
Espace physique	Espaces de rencontre, d'inspiration et la vie de tous les jours.	Espace individuel avec confort où l'on peut se couper des autres et de tout; avec vue dégagée, silence et possibilité de casque, grande table ou espaces extérieurs.	Tout type d'environnement. Espace de détente ou espace extérieur.	Partout. Certains moments semblent plus propices à cette émergence : les moments de réveil ou ceux où l'on fait autre chose.	Espace sécurisé de discussion.
Liens avec la littérature	Concept "Engage" de Williams (2013)	Concept "Disengage" de Williams 2013 (p100)		Lié aux notions de "aha" experience (Gruber, 1979), Eureka ou insight.	Concept "Engage" de Williams (2013)
		Densifier -> Concept de Flow de Csikszentmihalyi (1996)			Concept d'évaluation précoce de Lubart (2001).
	Phase de « data finding » (Osborn 1965) du processus CPS.	Phase de « idea finding » (Obsorn 1965) du processus CPS.	Concept de Zooming out (Carlsen et al, 2012)	Phase de "Idea Finding" d'Osborn (1963) et de "Idea Generation" de Isaksen & Treffinger (1987) du processus CPS.	
	Phase de préparation de Wallas (1926)	Bissociation de Koestler (1964)	Phase d'incubation de Wallas (1926)	Phase d'illumination de Wallas (1926)	Phase de validation de Wallas (1926)

Tableau 9 - Résumé des différentes dimensions des 5 [Espace-Temps]

5.5.2 [ATTENTION PARALLELE]

Anna :

« Je pense que (…) quand je fais quelque chose, ou que je lis quelque chose ou que je vois quelque chose, c'est automatiquement que j'assimile ce que je vois à ce moment-là, mais je ne suis pas totalement consciente de ce qui se passe. Je sais que j'aime… Je sais que je suis fascinée. Et ensuite, c'est comme prendre quelque chose et le mettre dans la boîte… »

[ATTENTION PARALLELE] est un [ET] attentif généré par le créatif qui exerce un mouvement de captation d'éléments provenant de l'environnement. Il consiste à être là tout en étant aussi et en même temps ailleurs

ESPACE : Cet [ET] mobilise une partie du créatif (localisée à la fois sur le Cognitif, le Corps et le Cœur) qui agit comme en parallèle de lui : "*Je crois que c'est une partie de la tête, une partie du corps. (…) Comme un espace, comme un lieu en nous.*" (Stanislas).

TEMPS : Il est permanent car il est présent en continu, quoique le créatif fasse ou vive : "*Je suis là, et en même temps, j'entends, j'écoute mais je connecte avec autre chose en permanence. (…) Ce que je vis est en connexion systématiquement avec autre chose.*" (Stanislas).

FONCTION : Cet [ET] capte des éléments qui alimentent une sorte de « *bibliothèque* ». Il a pour particularité de décomposer ce qu'il capte en éléments distinctifs qu'il stocke. D'après les créatifs, ces éléments sont « *des formes de vie très élémentaires* (…) *des espèces de petites graines* » (Stanislas), de la « *matière première (…) des petites bulles* » (Capucine) ou « *des petites particules* » (Anna). Plusieurs créatifs les figurent comme un flux en mouvement qui peut entrer et sortir au niveau individuel mais aussi entre individus. Stanislas : « *Je les sens flottantes (…). Quelque chose qui a déjà, même si c'est une ébauche d'idée parfois, c'est quelque chose qui est déjà en mouvement à l'intérieur dans un espace intérieur quoi. Et je les vois du coup effectivement flotter dans cet espace-là, mais qui est en nous, qui est en moi. (…) Moi je crois qu'on est tous dépositaires d'idées, mais elles ne nous appartiennent pas.* »

AUTRES : Les relations à l'environnement comprennent également les échanges avec les autres, qui peuvent être sources d'éléments à capter.

CCC : Les éléments sont captés par le CCC. La captation peut passer par le Cognitif : "*Comment ca marche*" (Scott), ou par le Cœur, à savoir ce que le créatif aime, et le vécu et l'émotion que les éléments créent. Mais elle passe principalement par les différents sens corporels dans la vie de tous les jours, que ce soit par de la veille sur internet et les réseaux sociaux mais aussi au contact de la production d'autres créatifs (expositions, salons, TRAKK, etc.) et lors d'échanges avec d'autres créatifs sur productions et processus de réalisation. Kristof : "*Oh, ça peut être à n'importe quel moment. On regarde la télé, on voit une forme intéressante. On écoute de la musique, on voit une pochette d'album. (...). C'est plus la vie de tous les jours. »*

Après avoir été captés, les éléments sont stockés également au niveau CCC : « *Je pense que c'est quelque part entre mon estomac et mon cerveau* » (Anna). Cognitivement, de manière interne - « *bibliothèque »* (Capucine), « *dossiers* » (Ursula), « *pièce (...) appartement* » (Victor), « *boite* » (Anna), « *lieu* » (Stanislas), « *besace* » (Konstantin) - mais aussi sous différents formats (dessins, photos, sons, etc.) dans différents supports physiques externes (carnets, téléphone, applications Pinterest ou Evernote, etc.); au niveau émotionnel, ils peuvent être stockés par l'expérience vécue et l'émotion créée.

SPECIFICITE - 2 ESPACES ATTENTIFS : Sur base des entretiens, on observe que cet [ET] est composé de 2 espaces attentifs : un espace attentif permanent (EAP), qui capte de tout pour une bibliothèque de long terme, et un espace attentif temporaire (EAT), qui capte des éléments de manière spécifique et ponctuelle en lien avec le projet en cours. L'EAT est initié lors de la compréhension de la demande du client. Il active alors une attention spécifique au projet : "*Je sais que je mets quelque part le besoin, cette nécessité de trouver, de chercher une idée, de chercher. Donc il y a un mécanisme qui se met en place et qui devient attentif à se nourrir (...) Oui, c'est comme une place que je ferais et du coup, mon attention revient régulièrement dessus.* " (Stanislas).

VECU : Cet [ET] est actif en parallèle d'autres actions que le créatif mène, ce qui peut être fatigant et parfois pris pour de la distraction ou l'impression qu'il est "ailleurs" par les personnes qui les côtoient. La distraction apparente est en fait une attention soutenue dans un espace parallèle, non appréhendé par les autres: "*Ce sont des sens qui sont tout le temps ouverts (...) Inconsciemment, c'est tout le temps là (...) C'est un automatisme qui a toujours été là. (...) C'est pas vraiment une tâche de fond. C'est ca que je suis distrait en fait. (...) Ce n'est pas juste je vois une fleur et je la regarde dans le vide. Non, c'est parce que je suis tout le temps à me dire "Tiens ce truc m'intéresse, comment c'est fait*". » (Konstantin)

ÉTAT D'ESPRIT : Nous pouvons en déduire que trois des compétences clé pour l'état d'esprit nécessaires pendant [ATTENTION PARALLELE] sont la curiosité, la capacité à créer des rencontres et de la sérendipité, et cette attitude toute en polarité qui consiste à être là tout en étant aussi et en même temps ailleurs, à savoir se concentrer tout en laissant une partie de soi en 'veilleuse' ou en 'liberté' dans une attention distraite à ce qui se passe.

ESPACE PHYSIQUE : L'espace physique nécessaire au vécu expérientiel de [ATTENTION PARALLELE] est donc un espace de rencontre, un espace d'inspiration comme des événements culturels ou la vie de tous les jours.

5.5.3 [DENSIFICATION DILATEE]

Kristof :

"Oui, c'est une bulle. Maintenant, ça ne dure pas toute une journée. C'est vraiment par fraction. (...) Mais oui, voilà on se met pendant 2 heures, on ne parle à personne, on écoute notre musique et on essaye vraiment de sortir quelque chose de ça. »

[DENSIFICATION DILATEE] est un [ET] permettant un moment de densification sur le cognitif avec une dilatation du corps. Le créatif expérimente simultanément deux mouvements spatiaux à priori opposés : densifier et dilater

ESPACE : Cet [ET] englobe spatialement le créatif quand il le mobilise. Il mobilise en même temps un mouvement de densification du Cognitif et un mouvement de dilatation du Corps (et des sens).

TEMPS : Temporellement, le créatif y revient régulièrement pendant la création. Il se déroule sur des fractions de temps dont la durée est limitée, des plages s'étendant de 15 minutes à quelques heures, avec un début et une fin, bien identifiés. Pour certains créatifs très expérimentés, cet [ET] peut se dérouler en continu sur 2 ou 3 jours (Ursula, Victor).

FONCTION : Cet [ET] a pour objectif de travailler, c'est-à-dire mélanger, connecter et provoquer des rencontres entre des éléments. Les créatifs parlent de '*réflexion de conception*' (Léopold), '*forme de mise en action*' (Stanislas), '*être dans la création*' (Kristof), '*moment de travail*' (Stanislas), '*gamberger*' ou '*les esprits vagabondent*' (Thierry). Les éléments connectés peuvent provenir des 2 espaces attentifs, le EAT et le EAP.

AUTRES : Cet [ET] se passe souvent seul. Il peut également se passer avec d'autres, généralement des membres de la même équipe professionnelle, comme lors d'un brainstorming par exemple.

CCC : Durant cet [ET], le créatif expérimente simultanément deux mouvements spatiaux à priori opposés : densifier et dilater. Il va en effet à la fois densifier le cognitif et dilater le corporel. Notre hypothèse est que le mouvement de densification permet d'apporter la

composante pertinente (adaptée) de l'idée tandis que la dilatation permet de trouver la composante originale (neuve) de l'idée.

Densifier sur un seul espace cognitif : Cette densification sur une seul espace cognitif consiste à « *se concentrer* » (Léopold, Konstantin, Kristof) et réaliser "*une immersion dans le projet*" (Léopold). Nous pensons que cette densification est le phénomène qui permet de trouver une solution adaptée au contexte, car elle permet de se concentrer uniquement et en profondeur sur le projet investigué.

Dilater le corps et les sens **:** Pendant ce moment de densification cognitive, nous analysons dans les verbatims que les créatifs mettent en œuvre une dilatation d'une partie de leur corps et de leurs sens. Pendant qu'ils sont déconnectés des autres et concentrés sur un espace cognitif précis, les créatifs mettent en action l'un de leurs sens et ceci de manière dilatée. Notre hypothèse est que cette dilatation est nécessaire pour ne pas fixer ses pensées sur ce qui est connu et permettre de donner de l'espace aux éléments (comme avec une molécule gazeuse par rapport à une molécule solide). Elle permet de ne pas se bloquer sur un espace cognitif fermé, mais de l'ouvrir et de lui donner de l'espace et du jeu. Cette dilatation permettrait aux éléments de se mouvoir de manière moins serrée et plus ample au niveau cognitif, et de partir à la rencontre d'éléments cognitivement plus éloignés, ce qui permettrait plus facilement le processus de bissociation. Cette hypothèse peut être illustrée par des expressions telles que « *vagabonder dans son esprit* » (Scott), ou « *se perdre dans ses pensées* » (Léopold). Victor explique ce qu'il vit à travers cette dilatation : « Ça *s'oxygène, ça ouvre des horizons, des possibles aussi. Comme le corps est occupé à marcher, à faire, comme quand on conduit, quand on réfléchit quand on conduit, le corps prend le relais, ça permet au cerveau de se libérer et d'aller chercher des choses ailleurs aussi. Je pense. Je n'ai pas analysé ça.*" Nous pensons que c'est ce qui permet de potentiellement parvenir à la caractéristique originale de l'idée.

La dilatation peut passer par différents sens que nous explicitons ci-dessous. Notre analyse nous conduit à penser que le type de sens dilaté dépend du type d'objet produit : visuel, objet, concept.

1. Le premier consiste à dilater le **toucher**. Kristof, Konstantin, Stanislas et Victor expriment passer par le geste, le dessin avec crayon et papier, une grande feuille A3 pour Konstantin. Cette dilatation par le geste serait le fait des professionnels dont la création est sur papier et visuelle (ex : designers graphiques, architectes, etc). Kristof, Konstantin et Scott utilisent également la dilatation par le faire, l'expérimentation et le prototypage. La dilatation par le faire serait le fait de ceux qui sont dans la conception d'objets ou de visuels.
2. Plusieurs créatifs nécessitent de dilater **l'ouïe**. Ce besoin de son dilaté peut consister en du calme et du silence, comme pour Victor, Stanislas et Léopold. Ou de la musique pour Kristof, Konstantin et Thierry. Konstantin précise qu'il écoute de la musique relaxante et sans parole qui lui permet de "*s'entendre penser*". La dilatation par l'ouïe permet la recherche d'idée ou de concept, notamment par une discussion du créatif en interne avec lui-même.
3. Cette dilatation passe également par la **vue**. Léopold et Flavia ont besoin d'une vue et/ou d'un espace dilaté(e). Cette dilatation de la vue permet de penser des idées ou des concepts plus largement. Léopold : "*Et puis le fait de pouvoir regarder l'horizon, tu restes dans tes pensées même si tu regardes dehors. (...) Si t'as pas une puissance de champ suffisante, je pense que tu ne peux pas te perdre dans tes pensées. (...)*

Personnellement, j'ai besoin d'un espace dilaté si je veux concevoir". La dilatation par la vue permet la recherche d'idée ou de concept.

4. La dilatation peut passer par la **voix**. Victor se parle tout haut à lui-même. C'est également la dilatation qui serait à l'œuvre lors d'un brainstorming en équipe. Dilater la voix se situerait dans la création d'idée ou de concept.
5. De nombreux créatifs mentionnent également l'importance de la dilatation du **corps** dans l'espace dans ce processus de connexion : « *Je ne sais pas mais ce processus de mouvement, si je bouge ou si quelque chose d'autre bouge, pour moi, cela stimule beaucoup mon processus de pensée (rires).*[20] » (Anna). Pour Thierry, cela se déroule quand il conduit. Pour Scott, quand il est dans le train. Victor va lui faire des ballades et marcher, parfois même avec ses clients. Pour Stanislas, peu importe le moyen. C'est le fait d'« *être en chemin* » qui lui semble propice. La dilatation par le corps dans l'espace permettrait de trouver des idées plus conceptuelles.

SPECIFICITE : Cet [ET] nécessite des conditions de travail positives. Cela consiste à disposer d'un lieu permettant de se libérer des autres, des contingences matérielles de travail, et des besoins primaires. Il faut que ce soit un lieu où le créatif se sente bien. Par exemple, pour Victor c'est un espace restreint avec de la lumière tamisée, tandis que Léopold favorise du volume et un espace dégagé chez lui. D'après Victor, ces conditions de travail positives proviendraient d'un "*besoin de sécurité*" qui permet "*d'être soi-même*" pour "*aller chercher profondément l'essence*" de la création.

VECU : La densification peut être très intense quand elle dure plusieurs jours, jusqu'à en avoir des maux de tête comme Victor. Dans ce processus, le créatif peut également éprouver de la frustration quand les idées ne viennent pas. Kristof, Konstantin et Victor expriment alors passer dans d'autres [ET] pour débloquer la situation, à savoir DECANTER ou CONFRONTER.

ETAT D'ESPRIT : Il consiste à se déconnecter des autres et de tout. Les créatifs mentionnent l'importance de "*s'isoler*" (Konstantin), "*le fait de savoir qu'on ne va pas être dérangé*" (Léopold, Victor), "*s'enfermer*" (Victor), "*le seul moment où je ne suis pas en contact avec d'autres personnes*" (Thierry), "*se couper des bruits extérieurs*" (Kristof), "*déconnecter*" (Kristof). Victor va même jusqu'à parler "*d'hermétisme*". Quand cet [ET] a lieu avec d'autres, l'équipe est alors déconnectée elle-même des autres et de tout.

ESPACE PHYSIQUE : Physiquement, on peut imaginer l'espace nécessaire au vécu expérientiel de [DENSIFICATION DILATEE] comme un espace individuel avec confort où l'on peut se couper des autres et de tout, si possible avec une vue dégagée sur l'extérieur, du silence et une possibilité de casque et une grande table ou bien un espace extérieur en ville ou à la campagne où l'on peut être en mouvement.

[20] Entretien réalisé en anglais, traduit par l'auteure: "*I don't know but this movement process, if I am moving or if something else is moving, for me, it stimulates a lot my process of thinking (hihi).*"

5.5.4 [DISTANCE DECANTEE]

Scott :

« Et puis on s'en reparle le lendemain, parce qu'il faut que ça… ça a besoin de décanter un peu. (…) Et ce dont on se rappelle le lendemain, c'est que ça a continué à gamberger et c'est que ça a poussé naturellement, et donc c'est celui-là qu'il faut faire quoi. »

[DISTANCE DECANTEE] est un [ET] de mise à distance spatiale et temporelle du projet qui permet d'un côté une régénération du CCC et d'autre part une décantation des éléments du projet.

ESPACE : C'est un [ET] qui consiste en une mise à distance spatiale du projet, que ce soit du « *recul* » (Flavia, Ursula, Konstantin, Scott) ou « *déconnecter* » (Ursula).

TEMPS : Cet [ET] est temporellement diffus, de l'ordre d'une pause pour étendre le temps. Il s'agit d'une mise à distance temporelle que ce soit « *décaler d'une semaine* » (Konstantin) ou « *prendre du temps* » (Ursula).

FONCTION : Cet [ET] a pour fonction de séparer le créatif des éléments du projet et des possibles idées qui en font partie. Les créatifs parlent du besoin d'une « *coupure* » (Konstantin) nette avec le projet. Cette mise à distance permet par ailleurs au projet de décanter : il peut « *reposer* » (Ursula), « *trainer* » (Victor) mais aussi d'avoir une forme de croissance - « *murir* » (Steve, Capucine, Ursula), « *pousser naturellement* » (Scott) – et de transformation de la matière : « *décanter* » (Scott), « *germification* » (Stanislas), *ou « sédimentation »* (Capucine).

AUTRES : Cet [ET] se déroule donc seul ou en compagnie des autres. **CCC :** Cette mise à distance permet aux créatifs de « *se régénérer* » (Ursula), une forme de « reboot » du CCC, notamment verbalisée par une remise à « *neuf* » et un regain de « fraicheur ». Cette régénération est exprimée au niveau du cognitif, par exemple pour Konstantin pour qui il s'agit de « *revenir avec un esprit plus frais* ». Elle agit également au niveau du corps, que ce soit par le fait de « *se reposer* » (Konstantin, Ursula), le « *relâchement* » (Victor) ou de « *retirer la pression* » (Flavia, Konstantin), mais aussi au niveau du regard, par exemple pour Ursula

« *voir avec des yeux neufs* ». Enfin, au niveau du cœur, elle permet à Flavia de réévaluer le sentiment ressenti au contact de l'idée, que ce soit positivement « *en général quand je reviens avec mes croquis, je fais 'hum… trop bien'* », ou de manière plus décevante « *Je peux arriver à un truc où je me dis c'est pas mal. Puis revenir le lendemain et faire juste 'hum'* ».

VECU : Cet [ET] se déroule « *quand on fait autre chose* » (Flavia, Ursula) pendant des moments de détente (par exemple dormir, prendre un repas, faire une balade, prendre une douche ou un bain, prendre un café, sport ou loisir) ou pendant les tâches ménagères quotidiennes (par exemple cuisiner, faire la vaisselle, faire les courses).

ETAT D'ESPRIT : Se couper du projet.

ESPACE PHYSIQUE : Cet [ET] se déroule donc dans tout type d'environnement.

5.5.5 [EMERGENCE CAPTEE]

Stanislas :

« La douche, c'est l'émergence. Ce n'est pas un moment où je fais des connexions. C'est là où… je sens ça m'arrive… je sens que c'est là qu'il y a un résultat … toufff… ça qui s'impose. (…) C'est vraiment plutôt un moment de relâchement où justement il y a quelque chose qui …pffou .. qui émerge quoi. »

[EMERGENCE CAPTEE] est un [ET] spontané et instantané d'expulsion interne de l'idée au sein de l'individu. Il s'agit pour le créatif de capter cette émergence.

ESPACE : Cet [ET] est un mouvement d'« expulsion interne » d'une idée au sein de l'individu. Ce mouvement spatial est caractérisé par le ressenti d'une pression de l'idée, quelque chose d'évident, qui cherche à s'exprimer : elle « *s'impose* » (Victor), elle « *nait* » - « *pousse* » - dont on ne « *peut pas se défaire* » (Stanislas), on ne peut pas « *l'oublier* » (Scott, Stanislas), un « *besoin de la sortir* » (Konstantin), parfois avec aussi un sentiment d'« *urgence* » ou d'"*obsession*" (Stanislas).

TEMPS : C'est un [ET] prompt, rapide, instantané. Stanislas le traduit "*comme un flash*". Il arrive de manière spontanée, sans prévenir et sans aucun contrôle possible. Il se manifeste à 2 types de moments. Pour des créatifs expérimentés, il peut se manifester et s'imposer à certaines occasions dès la demande ou le briefing avec le client (Victor, Konstantin). Mais la plupart du temps, cet [ET] apparait suite à un travail de recherche et souvent après un moment de recul, conceptualisé par DECANTER.

FONCTION : Cet [ET] a pour fonction de faire émerger l'idée.

AUTRES : Cet [ET] se vit seul.

SPECIFICITES : La forme que prend l'idée est un ensemble compact, condensé, difficile à décortiquer. Les créatifs parlent d'une « *image* » (Kristof, Stanislas, Victor), d'une « *métaphore* » (Stanislas), d'un « *mot* » (Stanislas, Léopold), d'un « *ressenti* » (Konstantin), d'un « *geste* » ou un « *fil rouge* » (Léopold).

CCC : On observe que cette idée résulte d'un alignement CCC à plusieurs niveaux. Au niveau de la forme de l'idée, Stanislas suggère que la forme prise par l'idée, à savoir un ensemble condensé est révélateur d'un alignement cognitif-cœur : « *Parce que l'image ou la métaphore, elle porte en elle une forme de, si tu veux, de vérité intuitive qui du coup n'a pas … est beaucoup plus impactante qu'une explication rationnelle, ou (…) qu'une description rationnelle* ». Ensuite, les créatifs mentionnent « *ressentir* » quand l'idée apparaît (Stanislas, Victor). Si l'on prend la définition du mot latin 'sentire', ressentir consiste à « percevoir par les sens (les sons, les sensations de plaisir, de douleur, etc.) et par l'intelligence ». Enfin, l'idée « expulsée intérieurement » est ressentie comme « *juste* », une « *évidence* » (Victor, Stanislas) par les créatifs. Notre analyse est que ce sentiment d'avoir mis le doigt sur quelque chose de « juste » provient du fait que le créatif ressent au niveau du corps quand l'idée aligne le Cognitif et le Cœur, c'est-à-dire les 4 objectifs recherchés par les créatifs : la somme des contraintes, créer du sens, créer du nouveau et émouvoir. Léopold : « *Ça doit être fonctionnel, ça c'est impératif, on ne peut pas y déroger. Ça doit respecter toutes les contraintes, qu'elles soient de site, qu'elles soient budgétaires, qu'elles soient urbanistiques, heu, mais si possible ça doit aussi émouvoir.* »

Le premier critère consiste à répondre, au niveau de la raison et donc du Cognitif, à la somme des contraintes (budgétaires, techniques, tendances, demande), c'est-à-dire la somme des éléments accumulés dans l'Espace Attentif Temporaire (EAT). Le second critère entend que l'idée soit porteuse de sens, qui constituera sa justification au niveau cognitif (Victor, Konstantin, Stanislas, Léopold) et qui apportera de la profondeur, créant l'émotion. Le troisième critère vise à créer quelque chose de nouveau et/ou de surprenant, par exemple en ajoutant quelque chose de plus : une note ou un effet « wouaw » (Steve, Victor), la touche du créatif - « *Je mets ma touche à moi* » (Honorine) – ou de quoi permettre aux destinataires qu'ils « *se sentent eux* » (Flavia). Enfin, plusieurs créatifs mentionnent chercher à émouvoir les personnes qui vont utiliser ou expérimenter la création : « *ça doit aussi émouvoir* » (Léopold), « *la magie dans les yeux des gens* » (Steve), « *partager quelque chose de sensible, qui moi me touche et qui potentiellement peut toucher aussi alors du coup d'autres personnes* » (Stanislas). Léopold confirme : « *On cherche à émouvoir, on dit pas qu'on va le faire et on ne dit pas qu'on va bien le faire non plus. On fait tout pour* ».

VECU : Cet [ET] s'impose comme une évidence et une urgence. Certains moments semblent plus propices à cette émergence : les moments de réveil (Stanislas, Scott, Victor) comme « *la douche* » (Stanislas), ou les moments où l'on fait autre chose (Léopold) comme « *faire la vaisselle* » (Scott), « *cuisiner, prendre un bain, aller faire les courses* » (Victor). Léopold exprime bien cela : « *C'est vraiment aléatoire. Ça peut aussi être, je ne suis pas en train de faire ça, et puis d'ailleurs c'est assez souvent comme ça que ça se passe, puis je pense à ce projet-là, j'ai une idée. Je vais me lever, je vais aller la noter* ».

ETAT D'ESPRIT : L'état d'esprit prédominant de cet [ET] est la confiance : en soi (Victor et Konstantin) et envers les toutes petites choses qui émergent. Il semble en effet fondamental de se mettre dans un état de disponibilité à l'émergence de l'idée. Stanislas résume l'importance de ces 2 types de confiance : "*Ben je crois que c'est une forme d'écoute de ce qui me traverse. C'est y être attentif (...) on n'est pas nécessairement disponible à ce qui se fait sentir. (...) Et je pense que c'est une forme de confiance que je donne parfois à des toutes petites choses qui sont de l'ordre de l'intuition, mais qui sont parfois des détails hein. Parfois je peux accorder une grande importance à quelque chose qui est juste une image ou même un mot. (...) Il s'est imposé à moi, donc il faut que j'y fasse attention. Et donc j'y prends soin quoi. Et ça, ça demande de la confiance en fait. Parce qu'on va avoir tendance, et je pense que beaucoup de gens ont tendance à ne pas y faire même attention.*"

ESPACE PHYSIQUE : Cet [ET] peut surgir dans n'importe quel espace physique.

5.5.6 [EXPULSION RESTITUANTE]

Léopold : « *Je vais aussi avoir besoin d'un moment de confrontation, d'échange et de présentation et ça va se faire forcément ici, à un, à 2, non pas 1, 2, 3, 4 ou 5... Ça c'est primordial effectivement la confrontation...* »

[EXPULSION RESTITUANTE] est un [ET] d'expulsion d'une idée à l'extérieur du créatif suivi d'une restitution - un retour - très rapide des autres sur l'idée.

ESPACE : Cet [ET] est un mouvement spatial d'expulsion d'une idée à l'extérieur du créatif suivi d'un retour très rapide des autres sur l'idée.

TEMPS : Temporellement, c'est une courte fraction de temps. Quand il s'agit de valider l'idée avec un pair, il se déroule souvent de manière agile très vite après l'émergence de l'idée (Léopold, Stanislas, Konstantin), « *avant que l'idée ne soit tout à fait aboutie* » (Scott), mais parfois de manière plus régulière, un jour fixé toutes les semaines (Thierry).

FONCTION : Cet [ET] a plusieurs objectifs. Le premier est d'évaluer l'idée, en testant l'effet qu'elle produit chez une personne. Il peut s'agir de valider ou invalider une idée ; de tester le concept ; mais il peut aussi juste s'agir de rassurer et conforter le créatif, quand il pense déjà que son idée est bonne. Pour certains créatifs et dans certains contextes (par exemple une grande expérience du métier dans une création pour un client), cette fonction n'est pas toujours nécessaire (Anna, Ursula). Par contre, dans le cas de création plus artistique, il peut s'agir d'« *exposer* » son moi profond et le retour vise alors une reconnaissance par les pairs (Ursula). Le second objectif va être de présenter l'idée, ce qui permet de la verbaliser en mots et d'argumenter sur sa pertinence et son originalité. Enfin, pour certains (par exemple Capucine), il s'agit d'un besoin de sortir l'idée, et les émotions qui l'accompagne.

AUTRES : Cet [ET] nécessite absolument l'intervention d'autres personnes. Souvent, il va s'agir de pairs, c'est-à-dire des personnes de confiance, informées, dans le métier, avec un profil complémentaire et qui vont pourvoir donner un avis en toute « honnêteté ». Beaucoup de créatifs interrogés travaillent en duo ou en trio très proches. Parfois, et plus pour la partie présentation et argumentation, il va s'agir du client ou du destinataire de la création.

CCC : Le créatif recherche une validation de l'alignement CCC chez les autres, par l'effet créé et le retour reçu. Au niveau cognitif, savoir ce que l'autre en pense, si l'idée « *vaut la peine* » (Scott), avoir un « *regard extérieur* » (Konstantin). Mais aussi au niveau du Cœur, quelle est l'émotion provoquée, que ce soit l'émotion verbalisée comme « *Très basique. Des gens qui disent "Oh c'est génial"* » (Capucine) ou l'émotion que l'on voit *« au visage* » ou « *à la tête* » (Capucine, Kristof), ou par une « *une attitude de contentement* » (Léopold). Léopold explicite : « *Ro, c'est dur à expliquer mais ça se voit tout de suite. C'est euh, c'est aux yeux, quoi… C'est … généralement il le dit. Il dit qu'il aime bien… (…) ça se voit au retour du client en réunion tout de suite. Tu vois tout de suite si ça passe bien ou pas.* »

SPECIFICITE : C'est un [ET] important : « *Parce que je partage beaucoup en fait. La diffusion est importante, fin le partage est important pour moi dans mon processus. (rires). Et ça fait partie du processus.* » (Capucine)

ETAT D'ESPRIT : Humilité, disponibilité et agilité.

ESPACE PHYSIQUE : Cet [ET] peut avoir partout, mais la majorité du temps dans un espace sécurisé de discussion.

5.6 Discussion

5.6.1 Un processus impensé

Cette recherche nous a permis de révéler une partie impensée du processus créatif, au sens de Jullien : « *cet impensé en amont de la pensée ; à partir duquel on pense et, par là même, auquel on ne pense pas* » (dans un entretien, 2002[21]). Le cadre conceptuel et l'angle spatial et temporel inspirés de Jullien nous ont permis de faire apparaitre, chez les créatifs eux-mêmes des dimensions impensées et pourtant bien mobilisées dans leur processus créatif.

Anna : « *Oh, merci. Je dois dire que c'est la toute première fois que je fais une discussion de ce genre. Et... C'était très utile pour moi aussi parce que vous m'avez aidé à me concentrer, ce qui n'était pas le cas avant. Je veux dire que ce que je fais, je le fais vraiment automatiquement, parce que je sais ce que je veux faire. Et je ne pense pas trop à ça, à toutes ces questions. Mais je trouve cela extrêmement intéressant et peut-être aussi utile pour moi.* »

Ursula : « *C'est compliqué de parler de formes et de couleurs et avec des mots.* »

5.6.2 Le modèle en discussion avec les auteurs

Dans cette partie, nous allons mettre nos résultats et le modèle des [ET] en discussion avec les apports de plusieurs auteurs majeurs sur le processus créatif.

5.6.2.1 [ATTENTION PARALLELE]

Cet [ET] nécessite le comportement "Engage" mis en évidence par Williams (2013, p100). Dans son modèle des comportements créatifs, celle-ci met en évidence la nécessité pour les individus lors de leur processus créatif de "*s'engager avec des personnes, des informations et des idées de différentes manières, pendant et hors du travail*".

L'Espace Attentif Temporaire (EAT) est un espace créé pendant la phase de préparation de Wallas (1926, p38) « *pendant laquelle le problème est investigué dans toutes les directions* ». Cet espace est déjà évoqué par Koestler (1965, p204) qui le loge dans l'inconscient : « *l'inconscient semble avoir pour fonction principale de maintenir constamment le problème à l'ordre du jour, même quand l'attention consciente est occupée ailleurs* ». Il est lié aussi à la phase de « data finding » de Osborn (1965).

Les éléments qui sont stockés au niveau du Cœur et des émotions, sont liés au modèle de résonance émotionnelle de Lubart & Getz (1997) qui propose que les aspects émotionnels des expériences passées contribuent à l'accès et à la création d'associations de concepts, via des « endocepts ».

[21] Entretien réalisé par Patrice van Eersel, publié dans la revue Nouvelles Clés (n°34, été 2002)

5.6.2.2 [DENSIFICATION DILATÉE]

Cet [ET] est à relier au concept de bissociation développé par Koestler (1964, p31). La bissociation apparaît : « *lorsque deux matrices indépendantes de perception ou de raisonnement interfèrent* ». Dans notre modèle, l'EAT créé est l'espace qui permet d'être attentif à la deuxième matrice. Il est aussi à relier avec la phase « idea finding » du processus collectif CPS (Obsorn, 1965), qui partage la même finalité, à savoir générer un grand nombre d'idées nouvelles par rapport à un problème et vise aussi à densifier cognitivement sur le sujet. Il est aussi proche du concept de « *defocused attention* » de Martindale (1999), qui considère que pour les « *phases d'inspiration* », il ne faut pas trop concentrer son attention.

Au niveau de la densification, la nécessité de se déconnecter de tout et les conditions de travail positives sont à mettre en lien avec le concept de Flow développé par Csikszentmihalyi (1996), qui insiste sur l'importance du focus, de la concentration et de la suppression des distractions pour la conscience pour pouvoir expérimenter le flow pour la créativité.

La déconnexion nécessaire au niveau de la densification confirme le concept "Disengage" de Williams (2013), un comportement créatif qui voit les individus se désengager des autres par moments pour permettre de se concentrer et de s'engager cognitivement dans la réflexion.

Au niveau de la dilatation, déjà Csikszentmihalyi (1996) met également en évidence le rôle de la voiture « *Machine à penser* » (p356 et p368) et du mouvement pour la créativité « *Ils ont tendance à signaler les niveaux de créativité les plus élevés lorsqu'ils marchent, conduisent ou nagent ; en d'autres termes, lorsqu'ils sont engagés dans une activité semi-automatique qui mobilise une certaine quantité d'attention, tout en en laissant une partie libre pour établir des liens entre des idées situées en dessous du seuil d'intentionnalité consciente.* » (p353-354). Csikszentmihalyi propose l'explication suivante : « *Lorsque nous pensons intentionnellement, les pensées sont forcées de suivre une direction linéaire, logique - donc prévisible. Mais lorsque l'attention est concentrée sur la vue pendant une promenade, une partie du cerveau est laissée libre de poursuivre des associations qui, normalement, ne sont pas faites* » (p354-355). Malinin (2019) résume les différentes expériences menées avec des étudiants suggérant une relation entre des expériences sensori-motrice et la pensée créative, notamment la marche, le mouvement des bras ou une posture ouverte.

Cependant, ces deux auteurs ne raisonnent pas en termes de polarité nécessitant à la fois une densification sur le cognitif et une dilatation du corps, pas plus qu'ils ne mettent en évidence le concept même de dilatation du corps, par les sens ou le mouvement. Ils ne font pas non plus de lien avec les dimensions de la définition de la créativité : densification pour la pertinence et dilatation pour l'originalité. D'autre part, Csikszentmihalyi (1996) perçoit plus ce moment comme lié à l'insight : " *Alors qu'un environnement nouveau et magnifique peut catalyser le moment de l'intuition, les autres phases du processus créatif - comme la préparation et l'évaluation - semblent bénéficier davantage d'un environnement familier et confortable*" (p357), alors que nous le situons plutôt dans un [ET] particulier de travail, avant l'insight.

5.6.2.3 [DISTANCE DÉCANTÉE]

Cet [ET] est à relier avec la phase d'incubation de Wallas (1926), puisqu'il s'agit de l'étape « *où l'on ne pense pas consciemment au problème* ».

On peut aussi faire un lien avec le concept de Dézoom (« Zooming out », c'est-à-dire prendre du recul par rapport à l'immersion dans les données et l'analyse de détails et passer à une réflexion plus globale) de Carlsen et al (2012), dans le sens où cette prise de recul permet de mettre une certaine distance.

5.6.2.4 [ÉMERGENCE CAPTÉE]

C'est l'[ET] pendant lequel se déroulent et la phase d'illumination de Wallas (1926), la phase de "Idea Finding" d'Osborn (1965) et les concepts de Eureka ou insight. Ce concept est fort développé dans la littérature. Le modèle proposé met en évidence l'importance de l'état d'esprit nécessaire à cet [ET], la confiance en soi et envers les toutes petites choses qui émergent ainsi que l'alignement du CCC pour l'idée qui émerge.

5.6.2.5 [EXPULSION RESTITUANTE]

Enfin, cet [ET] est à relier à la phase de validation de Wallas (1926), « *pendant laquelle la validité de l'idée est testée* » et au Concept d'évaluation précoce de Lubart (2001). L'expulsion restituante vise également à évaluer et tester l'idée.

Il nécessite aussi le comportement "Engage" mis en évidence par Williams (2013, p100).

5.7 Conclusion et contributions à la littérature et à la gestion

5.7.1 Conclusion

La présente recherche fait émerger un modèle des [EspaceTemps] vécus du processus. Ce modèle se base sur l'analyse d'entretiens de créatifs travaillant dans un lieu, le Hub créatif de Namur (Belgique). Ce modèle mérite d'être challengé avec d'autres types de créatifs dans d'autres terrains pertinents.

Cette recherche s'intéresse particulièrement à la phase de génération d'idées. De futures recherches pourraient étudier plus avant les phases de problématisation et de développement et les [ET] reliés.

Enfin, même si une partie du processus, notamment des dimensions spatiales et temporelles est impensé, une autre partie de ce processus créatif est inconscient, comme l'a proposé Wallas (1926). La méthodologie utilisée a permis d'essayer de faire s'exprimer les créatifs sur ces impensés, mais la méthode a des limites au niveau du vécu expérientiel de l'inconscient. Les créatifs ont notamment mentionné à plusieurs reprises pendant les entretiens que les questions étaient difficiles, qu'ils avaient du mal à expliquer ce qui se passait ou qu'ils ne savaient pas, moments probablement en lien avec l'inconscient.

Scott : « *C'est parfois difficile à dire d'où ça vient exactement.* »

Capucine « *C'est un peu aussi difficile cette question.*

5.7.2 Contribution sur le processus créatif

La présente recherche permet de contribuer à la compréhension des processus créatifs, en l'approchant à travers un angle qui n'avait pas encore été abordé par la littérature, à savoir le concept d'[EspaceTemps] expérientiel. Il s'agit tout d'abord d'offrir une lecture spatio-temporelle du processus créatif. Cette approche apporte un complément aux modèles existants les plus importants comme le modèle de Wallas (1926) ou encore celui d'Osborn (1965). Il met en évidence, par exemple, cette polarité très particulière de densifier sur le cognitif et en même temps de dilater le corps et ses sens qui semble sous-tendre une partie du processus créatif. De plus, il enrichit l'idée de 'juste', déjà présente chez certains auteurs, par les 4 critères mentionnés par les créatifs comme ponctuant son régime de validation.

5.7.3 Contribution méthodologique

Cette recherche a permis de tester l'application du guide d'exploration d'espace expérientiel connivent développé dans le Chapitre 3. Son utilisation montre qu'il peut apporter des résultats intéressants pour étudier les dimensions spatiales en sciences de gestion.

5.7.4 Contribution managériale

Cette recherche centrée sur les [ET] a le mérite de mettre en évidence les différents mouvements vécus dans lesquels se tisse le processus créatif. Cette description fine permet de mieux saisir la dynamique de ces processus créatifs. En ce sens, elle constitue un élément essentiel pour penser les politiques et les pratiques de gestion de la créativité dans les organisations et les espaces physiques qui leur seraient nécessaires. Elle permet déjà de questionner les espaces de travail, classiques ou de type tiers-lieu, pour voir en quoi ils peuvent être améliorés pour permettre aux individus d'expérimenter les [EspaceTemps] dont ils ont besoin pour leur processus créatif.

Nous avons conscience que le chemin est encore long entre cette description fine du processus créatif et sa traduction-appropriation managériale, mais elle constitue toutefois un premier pas dans la bonne direction.

Financement

La présente recherche est permise par un soutien financier du Fonds européen de développement régional de l'Union européenne et de la Wallonie.

Nous remercions également Charlotte Jeuniaux pour le développement des infographies.

5.8 Bibliographie

- Amabile, T. (2012). *Componential theory of creativity* (pp. 3-4). Boston, MA: Harvard Business School.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2012). Spacing organization: Non-representational theory and performing organizational space. *Organization*, *19*(1), 45-61.
- Botella, M., Nelson, J., & Zenasni, F. (2016). Les macro et micro processus créatifs. *Créativité et apprentissage*, 33-46.
- Botella, M., Zenasni, F., & Lubart, T. (2018). What are the stages of the creative process? What visual art students are saying. *Frontiers in psychology*, *9*.
- Botella, M., & Lubart, T. (2019). From dynamic processes to a dynamic creative process. In *Dynamic Perspectives on Creativity* (p. 261-278). Springer.
- Brem, A., & Utikal, V. (2019). How to manage creativity time? Results from a social psychological time model lab experiment on individual creative and routine performance. *Creativity and Innovation Management, 28(3),* 291-305.
- Cawelti, S., Rappaport, A., & Wood, B. (1992). Modeling Artistic Creativity : An Empirical Study. *Journal of Creative Behavior*, *26*(2), 83-94.
- Carlsen, A., Clegg, S., & Gjersvik, R. (2012). Idea work. Oslo: Aschehoug, 143.
- Chiapello, È. (1998). *Artistes versus managers le management culturel face à la critique artistique*. Paris: Éd. Métailié.
- Cohendet, P., Parmentier, G., & Simon, L. (2017). 13. Managing knowledge, creativity and innovation. *The Elgar companion to innovation and knowledge creation*, *197*.
- Corazza, G. E., & Lubart, T. (2020). The big bang of originality and effectiveness : A dynamic creativity framework and its application to scientific missions. *Frontiers in Psychology*, *11*, 2472.
- Corazza, G. E. (2020). Dynamic Creative Process. In S. Pritzker & M. Runco (Éds.), *Encyclopedia of Creativity (Third Edition)*. Elsevier.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins.
- De Paoli, D., Sauer, E., & Ropo, A. (2017). The spatial context of organizations: A critique of 'creative workspaces'. *Journal of Management & Organization*, 1-22.
- Eindhoven, J. E., & Vinacke, W. E. (1952). Creative processes in painting. *The Journal of General Psychology*, *47*(2), 139-164.
- Haner, U.-E. (2005). Spaces for creativity and innovation in two established organizations. *Creativity and innovation management*, *14*(3), 288-298.
- Fetrati, M. A., Hansen, D., & Akhavan, P. (2022). How to manage creativity in organizations: Connecting the literature on organizational creativity through bibliometric research. Technovation, 115, 102473.
- Fortwengel, J., Schüßler, E., & Sydow, J. (2017). Studying organizational creativity as process: Fluidity or duality? *Creativity and Innovation Management*, *26*(1), 5-16.
- Glăveanu, V. P. (2014). The psychology of creativity: A critical reading. *Creativity. Theories–Research–Applications*, *1*(1), 10-32.
- Hautala, J. (2011). Academic knowledge creation as a spatio-temporal process: The case of international research groups in Finland. University of Oulu Oulu.
- Jullien, F. (2001). *Du temps : éléments d'une philosophie du vivre*. Grasset.
- Jullien, F. (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Editions Gallimard.
- Koen, P. A., Ajamian, G. M., Boyce, S., Clamen, A., Fisher, E., Fountoulakis, S., Seibert, R. (2002). *Fuzzy front end: effective methods, tools, and techniques*. Wiley, New York, NY.
- Koestler, K. (1964). *Le cri d'Archimède : La découverte de l'Art et l'art de la Découverte* (Vol. 201).
- Kozbelt, A. (2020). Theories of Creativity☆. In S. Pritzker & M. Runco (Éds.), *Encyclopedia of Creativity (Third Edition)* (p. 632-639). Academic Press.
- Lefebvre, H. (1974). La production de l'espace. *L'Homme et la société*, *31*(1), 15-32.
- Lejeune, C. (2014). *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*. De Boeck.
- Lubart, T. I., & Getz, I. (1997). Emotion, metaphor, and the creative process. *Creativity research journal*, 10(4), 285-301.
- Lubart, T., Mouchiroud, C., Tordjman, S., & Zenasni, F. (2015). *Psychologie de la créativité-2e édition*. Armand Colin.

- Malinin, L. H. (2016). Creative practices embodied, embedded, and enacted in architectural settings: Toward an ecological model of creativity. *Frontiers in psychology*, *6*, 1978.
- Malinin, L. H. (2019). How radical is embodied creativity ? Implications of 4E approaches for creativity research and teaching. *Frontiers in psychology*, 2372.
- Martindale, C. (1999). Biological bases of creativity. *Handbook of creativity*, *2*, 137-152.
- Meinel, M., Maier, L., Wagner, T. F., & Voigt, K.-I. (2017). *Designing Creativity-Enhancing Workspaces: A Critical Look at Empirical Evidence*.
- Osborn, A.F. (1965). *The creative trend in education*. Buffalo, NY: Creative Education Foundation.
- Plucker, J. A., Beghetto, R. A., & Dow, G. T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists ? Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. *Educational psychologist*, *39*(2), 83-96.
- Russ, S.W. (2020). Emotion/Affect. In S. Pritzker & M. Runco (Éds.), *Encyclopedia of Creativity (Third Edition)*. Elsevier.
- Sailer, K. (2011). Creativity as social and spatial process. *Facilities*, *29*(1/2), 6-18.
- Treffinger, D. J. (1995). Creative problem solving: Overview and educational implications. *Educational Psychology Review*, *7*(3), 301-312.
- Vásquez, C., & Cooren, F. (2013). Spacing practices : The communicative configuration of organizing through space-times. *Communication theory*, 23(1), 25-47.
- Verzat, C., & O'Shea, N. (2021). Reconnaître la place des émotions dans le travail en groupe : Étude exploratoire en éducation à l'entrepreneuriat. *Les Annales de QPES*, *1(4).*
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*. New York: Harcourt-Brace.
- Williams, A. (2013). *A grammar of creative workplaces*. University of East London.

6 CHAPITRE 6. DESIGN ET EXPERIENCE VECUE D'UN ESPACE CREATIF (Article 3)

Propos introductifs

Comment penser le lien entre le processus de design d'un espace qui se veut créatif et le vécu expérientiel de ce lieu ? Actuellement, de nombreux managers et décideurs politiques souhaitent créer des lieux stimulant la créativité et l'innovation. Force est de constater qu'ils manquent encore de matière pour y arriver. Pour apporter des pistes de réponses à ces questions, nous avons réalisé une étude d'un cas de Hub créatif, le TRAKK à Namur. Les acteurs de ce projet ont souhaité créer, en 2015, un lieu dédié aux industries créatives et visant à stimuler la créativité et l'innovation sur le territoire. Ce lieu existe depuis 2016 sous la forme d'un prototype, et depuis janvier 2020 sous la forme d'un bâtiment dédié.

Cette recherche nous a d'abord amenées à nous intéresser au processus de conception de ces types d'espaces encore mal connus, les espaces créatifs. Il nous paraissait en effet essentiel de bien déplier le contexte de design de l'espace et les relations entre les acteurs avant de révéler son vécu.

Nous avons ensuite investigué notre concept d'espace expérientiel connivent. Il nous a permis de faire émerger de nouvelles polarités, vécues en résonance entre l'espace et ses habitants. Jullien parle de cette résonance comme d'une « *connivence* ». Par le style de rédaction des résultats en colonnes et en infographies, nous tentons de faire vivre ces polarités impensées au lecteur. L'analyse des données nous permet également de faire émerger des activations permises par ces polarités.

L'objectif de cet article est de déplier l'articulation entre espace et créativité en suivant le cas d'un espace créatif à partir de son processus de conception par les acteurs jusqu'à son vécu expérientiel. Il a pour ambition d'aider à penser le lien qui peut exister entre la conception d'un espace et les dynamiques créatives.

ARTICLE 3 - Espace et créativité : repenser le lien - de la conception au vécu d'un Hub créatif

ARTICLE 3 - Dethier V. , Lobet-Maris C. & Wallemacq A.
(FR) ESPACE ET CRÉATIVITÉ: REPENSER LE LIEN - De la conception au vécu d'un Hub créatif

This paper also exists in English.
(ENG) SPACE AND CREATIVITY: RETHINKING THE LINK - From designing to experiencing a creative hub

Cet article a été présenté :
(FR) Mai 2018 (Montréal): 7èmes Journées Georges Doriot
(ENG) Janvier 2022 (online): Symposium RGCS (Research Group on Collaborative Spaces)

Résumé

De nouvelles formes d'espaces de travail émergent. Elles reflètent un besoin de travailler différemment. Certains cherchent explicitement à stimuler la créativité. En revenant sur le processus de conception d'un hub créatif en Belgique, nous analysons comment les acteurs ont créé et conçu *in concreto* un tel espace de travail, dans une dynamique 'd'écart' entre deux catégories sémantiques fortes, le champ économique de la gestion et de l'innovation et le champ artistique de l'expérimentation et de la créativité. Nous constatons que cet espace a été traité de manière sémiologique et que la conception s'est jouée dans la science du concret (Lévi-Strauss, 1962) à travers différents " objets-frontières". Puis, en nous inspirant de l'essai "Vivre du paysage ou l'impensé de la raison" (Jullien 2014), nous examinons l'espace expérientiel connivent. Nous mettons en évidence un 'entre' produit par 'l'écart', vécu comme quatre respirations spatiales sous forme de polarités: Permanence & Variation; Densification & Dilatation; Profondeur & Légèreté; Lumière & Ombre. Tour à tour, chaque respiration permet l'activation des habitants et génère un mouvement spatial. Nous suggérons que ces polarités contribuent à la dynamique créative. Les analyses nous invitent à repenser la conceptualisation de l'espace en distinguant espace morphologique, sémiologique, topologique et mythique.

Mots-clés : Espace / Créativité / Design / Expérience / Polarité

6.1 Introduction

De nouvelles formes d'espaces de travail émergent. Elles sont le reflet d'un besoin de travailler autrement, que ce soit en faveur d'un processus plus en lien avec la production, l'intelligence collective, la créativité ou une société plus durable. Certains de ces espaces cherchent explicitement à stimuler la créativité, l'innovation et l'entrepreneuriat. Pratt (2021) considère que le label 'créatif' a été adjoint à des termes tels que district, cluster, voisinage ou hub avec l'objectif de refléter une 'description' mais parfois aussi seulement une 'aspiration' du vécu de ces lieux, créant une certaine confusion. Si la littérature s'est fortement intéressée au possible lien entre espace physique et créativité (Meinen et al, 2017; Thoring et al, 2020), nous en savons encore peu sur le processus de conception de ces espaces qui se veulent créatifs et qui se cherchent en tant qu'espaces transitionnels. Les recherches sur ce qui y est vécu et leur relation au processus créatif sont également embryonnaires (De Molli & De Paoli, 2020). Or, la compréhension de ces éléments est de plus en plus critique au sein des organisations, dans un contexte où de nouvelles idées et modes de fonctionnement doivent nous permettre de proposer des solutions aux défis actuels de transition sociétale et environnementale.

Beyes & Holt (2020) nous invitent à prendre l'espace au sérieux et à penser spatialement. C'est ce que nous proposons dans cet article à travers l'étude d'un cas, le Hub créatif de Namur, le TRAKK, un espace dont le concept est encore difficile à définir, un espace à part, coincé entre des qualifications pour le moins contradictoires. Le TRAKK, est en effet un projet à la croisée des chemins, entre lieu de travail et lieu de détente, entre art et science, entre business et création. Il surfe sur les définitions classiques et s'inscrit dans un mouvement sociétal qui vise à réorganiser les catégories ; en particulier, la fin de la distinction entre producteurs et consommateurs et la fin de la distinction entre concepteurs et exécutants.

Deux questions guideront notre analyse. La première concerne le processus de conception. Comment concevoir cet espace transitionnel, qui n'appartient à aucun monde connu, "*ni dedans, ni dehors*" (Liefooghe, 2018) ? Revenant sur ce processus, nous analyserons la manière dont les acteurs se sont « débrouillés » pour créer et concevoir *in concreto* un espace de travail de ce type. Nous verrons que ces espaces ont été traités de façon sémiologique et que leur conception s'est jouée dans une science du concret (Lévi-Strauss, 1962) à travers différents objets dont les propriétés et l'assemblage ont permis d'exprimer cet "ailleurs" encore incertain. La deuxième question s'intéresse à la manière dont les habitants du lieu vivent ces espaces. Le TRAKK ouvre-t-il des espaces intermédiaires où les normes de comportement devant se redéfinir, des conditions propices au développement de la créativité sont rendues possibles ? La question est ici abordée du point de vue des espaces et des acteurs qui les vivent, dans les respirations qui habitent leurs usages des lieux. L'analyse révèle quatre respirations spatiales sous la forme de polarités : Permanence & Variation ; Densification & Dilatation; Profondeur & Légèreté; Lumière & Ombre. A leur tour, chaque respiration permet une dynamique d'activation pour les habitants et génère un mouvement spatial. Nous suggérons que ces polarités contribuent à la dynamique créative.

Pour travailler ces questions, nous proposons un nouveau cadre conceptuel d'exploration de l'espace s'inspirant de deux essais du philosophe François Jullien : « L'écart et l'entre» (2012)

et une conceptualisation spatiale phénoménologique « Vivre de paysage ou l'impensé de la raison » (2014).

Dans une première section, nous procéderons à un état de l'art de la connaissance scientifique, guidé par les deux questions qu'aborde notre article. Nous présenterons ensuite les concepts de Jullien (2012, 2014) qui nous ont aidés à lire et décrire ces nouveaux espaces tant dans leur conception que leur vécu. Dans une troisième section, nous expliquerons la méthodologie suivie dans nos analyses. Dans la quatrième section, espace sémiologique, nous présentons les résultats de l'analyse de la conception de l'espace du TRAKK. Nous consacrons la section suivante, espace topologique, aux résultats de l'analyse du vécu des lieux. Dans la partie consacrée à la discussion, nous chercherons à articuler espace sémiologique et espace topologique à l'aide des concepts de connivence (Jullien, 2014) et de résonance (Lévi-Strauss, 1949). Enfin dans la conclusion, l'article propose une reconceptualisation de la notion même d'espace et de la manière de concevoir le lien entre espace et créativité.

6.2 Concevoir et expérimenter des espaces créatifs

Répondre à nos questions de recherche implique un état de l'art sur la façon dont les espaces de travail créatifs sont conçus, l'expérience vécue dans ces espaces et plus spécifiquement ce que les espaces peuvent pour la créativité.

Avant de nous plonger dans les différents courants de littérature qui ont étudié la connexion entre espace et créativité, il nous semble pertinent d'éclaircir les formes variées dans lesquelles cette connexion a été étudiée : tiers-lieux (Vallat, 2017), coworking (Suire, 2013), espaces créatifs (Gaim & Wahlin, 2016), hubs créatifs (Pratt 2021), espaces collaboratifs (De Vaujany et al, 2018), espace de créativité et innovation (Aubouin & Capdevila, 2019), espace d'émergence et de créativité (Genoud & Moeckli, 2010), espaces de travail créatifs (De Paoli et al, 2017). Thoring et al (2020) définissent les espaces créatifs comme des structures et des éléments physiques à différents niveaux qui sont délibérément conçus pour soutenir les processus de travail créatifs.

Un premier courant de chercheurs s'est intéressé à la relation entre l'espace strictement physique et la créativité, faisant varier différentes variables dans différents types d'espaces organisationnels (start-up, industries, entreprises, public) et dans différents secteurs. Ces chercheurs relèvent d'un certain déterminisme spatial. Ils mettent en évidence l'impact positif de certaines de ces variables et des résultats non-conclusifs pour d'autres. Plusieurs revues de littérature permettent de comprendre l'état de ces connaissances (McCoy, 2005; Groves & Marlow, 2016; Meinel et al, 2017; Thoring et al, 2020). Parmi celles-ci, McCoy (2005) a étudié la créativité d'équipe dans les organisations. Elle a identifié plusieurs éléments positifs pour la créativité : l'éloignement du travail quotidien, la spaciosité (« spaciousness »), la proximité et les courtes distances, les vues entre et à travers les pièces, les espaces de réunion en face à face, les espaces de détente informels, l'espace personnalisé, les surfaces inscriptibles comme les tableaux blancs et l'infrastructure technique. Meinel et al (2017) offrent une revue systématique des recherches sur 3 niveaux de la créativité : individuel, équipe et organisationnel. Ils en ressortent les catégories d'éléments qui influencent

positivement la créativité: des éléments de bureaux tangibles (mobilier confortable et mobile, plantes et fleurs, équipement, présence d'une vue et d'une vue sur la nature, objets décoratifs et matériaux naturels) et intangibles (son, température et odeurs), la disposition spatiale (intimité, visibilité entre les personnes, équilibre intimité/interactions ou flexibilité et customisation de l'espace) et les différents types d'espace nécessaires.

D'autres auteurs contribuent également à établir les différents types d'espaces nécessaires pour la créativité. Haner (2005) établit que l'espace de travail doit être stimulant cognitivement et au niveau des sens. Groves & Marlow (2016, p127-130) présentent un modèle des espaces qui supportent les comportements créatifs sur base de 2 logiques : « individuel » & « groupal » et « s'engager » et « se désengager », tels que mis en évidence par Williams (2013). Il s'agit du Den (« la Tanière » - individuel et se désengager), du Bazaar (individuel et s'engager), du Dwelling (« la Demeure » - groupal et se désengager), du Neighbourhood (« le Quartier» - groupal et s'engager) et de la Plaza (« la Place » - espace de rencontre et de sérendipité). Thoring et al (2018a) établissent 5 types d'espaces créatifs - personnel, collaboration, présentation, faire et pause - et 5 différentes qualités de ces espaces - processeur de connaissances, indicateur de culture organisationnelle, facilitateur de processus, dimension sociale et source de stimulation.

Ce sont plutôt des études récentes qui se sont intéressées au lien entre espace conçu et créativité. Van Meel et al. (2010) et Doorley & Witthoft (2012) - dans un livre inspiré des essais et erreurs de la d.school - fournissent des lignes directrices et des principes concrets sur la manière de concevoir un espace créatif. Ces ressources sont plus à destination des architectes et planificateurs de bureaux que de réels principes de conception d'environnements créatifs. Plusieurs études s'intéressent aux utilisateurs (Mc Coy & Evans, 2002) et concepteurs (Thoring et al, 2021) d'espaces créatifs. Ils identifient des dimensions qui favorisent la créativité comme la présence de nature, sources d'inspiration, vide, défi, liberté, soutien, cohérence, menace et statu quo. De leur côté, sur base d'une analyse iconographique d'espaces créatifs, De Paoli et al (2017) étudient la symbolique de l'espace conçu. Ils soulignent le côté très standard des codes spatiaux utilisés, centrés sur 5 thématiques prédominantes - 1. Maison ; 2. sports et jeux ; 3. technologie ; 4. nature et détente ; 5. symbolisme, patrimoine et histoire - mais aussi leurs contradictions renvoyant à une constellation de valeurs et d'idées qui peinent à trouver leur cohérence. Thoring et al. (2019) concluent que "l*a plupart d'entre eux ne précisent pas comment exactement ces espaces devraient être conçus*." (p306)

De la même manière, seules quelques recherches se sont intéressées au lien entre l'espace expérientiel et la créativité, notamment par le concept d'expérience esthétique, à savoir les dimensions sensorielles et affectives de l'espace. De Vaujany et al (2018) se sont intéressés à l'expérience incarnée initiale de lieux et d'espaces (c'est-à-dire la première visite d'un espace ou le premier jour de travail dans cet espace) lors d'une première visite d'espaces collaboratifs en s'appuyant sur l'expérience vécue selon Merleau-Ponty. De Molli & De Paoli (2020), de leur côté, investiguent l'expérience esthétique des tiers lieux, à savoir la manière dont les gens perçoivent sensoriellement ces lieux. Les résultats montrent que le sentiment de proximité émotionnelle, le sentiment d'être chez soi et le sentiment d'être dans une bulle aident les participants à surmonter la peur d'être jugés, favorisent les idées et le partage des connaissances et augmentent la concentration et la focalisation, autant de facteurs qui contribuent au processus créatif.

6.3 Jullien : un nouveau cadre conceptuel spatial

Plusieurs auteurs - Lefèbvre (1974), Foucault (2004) ou Merleau-Ponty (1945) - sont majoritairement mobilisés pour aborder la notion d'espace (Beyes & Steyaert, 2012). Nous proposons un nouveau cadre conceptuel d'étude de l'espace qui répond à l'invitation de Beyes & Holt (2020) de « *penser spatialement* ». Il est issu des travaux du philosophe François Jullien qui s'interroge sur la pensée européenne, en la redéployant à la lueur de la pensée chinoise. En Europe, penser relève d'une logique de composition/décomposition : « *par détachement et séparation d'un ensemble* ». Alors qu'en Chine, penser consiste en une logique d'appariement qui s'organise autour d'un tout, traversé par la mise en tensions de concepts à la fois opposés mais aussi inséparables. Par exemple, en chinois, « chose » se dit « est-ouest », deux notions en opposition mais indissociables. Ce cadre global nous a permis d'étudier spatialement à la fois le design et le vécu de l'espace, et ceci par le biais de deux de ses ouvrages.

Le premier essai mobilisé, « L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité » (Jullien, 2012), nous permet d'appréhender le design de l'espace avec un angle neuf. Jullien y propose une distinction entre les concepts de différence et d'écart. Pour lui, le concept de 'différence' est basé sur une logique d'identité, de classification et de spécification, tandis que le concept 'd'écart', ne posant pas une identité de principe, ouvre « *un espace de réflexivité (...) où se déploie la pensée* ». Pour lui, « *l'écart fait paraître les cultures et les pensées comme autant de fécondités » (p31) et « c'est seulement en rouvrant de l'écart et de la distance que l'on peut faire surgir de l'autre » (p72).* Enfin, il ajoute que cet écart produit de 'l'entre': *« L'écart est productif. (...) par la mise en tension qu'il organise, non seulement maintient en activité, l'un vis-à-vis de l'autre, ce qu'il a séparé, en fait des pôles d'intensité, mais encore il ouvre, libère, produit, de l'entre entre eux. (...). Ainsi le propre de l'entre est-il d'exister, non pas en plein, mais en creux, d'être sans détermination qui lui revienne, donc de ne pouvoir posséder d'essence. » (p49).* Ce cadre peut être adopté pour étudier le design de l'espace quand on y observe la création d'un écart, comme dans notre étude de cas.

Pour investiguer l'entre créé, nous mobilisons un second essai, « Vivre de paysage ou L'impensé de la raison » (Jullien, 2014). Nous pensons qu'il offre un nouveau cadre phénoménologique pour étudier l'espace expérientiel vécu dans cet 'entre'. Jullien y propose en effet de penser « *le paysage* » non plus à l'européenne comme « *la partie de pays que la nature 'présente' à un 'observateur'*», mais à la chinoise comme « *une ressource où vivre peut indéfiniment puiser*» (p10). Pour lui, l'« *effet de paysagement* » apparaît « *quand ses différents éléments entrent en interaction, s'organisent en polarité et qu'en découle un accroissement manifeste d'intensité* » (p144-145). Il définit la polarité comme « *une corrélation entre opposés* » (p45), qui agit « *par corrélation, entre facteurs s'opposant/s'associant, faisant communiquer l'un avec l'autre et générant de l'échange entre eux* » (p84). Cette activation agit en supprimant la déconnexion entre l'intérieur de l'individu (affectif), l'extérieur de l'individu (perceptuel) et l'environnement, considérant l'espace comme un tout, où tout est interrelié, activant à la fois l'espace et l'individu qui s'y trouve. Cette dynamique entre les polarités permet un processus d'"*activation*" et d'"*intensification*" du paysage et de tout ce qu'il contient, et il en émane un esprit sensible.

En nous appuyant sur ces réflexions spatiales de Jullien, nous avons développé un guide d'exploration de l'étude de l'espace expérientiel connivent. Il est déployé à partir des

dimensions que nous avons considérées comme essentielles dans la pensée du paysage, à savoir: 1. l'esprit du lieu : percer ce qui en émane de sensible, ce qui est perçu au niveau des sens en même temps que ressenti au niveau du cœur ; 2. les polarités de l'espace ; 3. les formes d'activation et d'intensification du vécu, à savoir ce qui y est activé et intensifié ; 4. singularité, variation, lointain: en quoi il est unique, ses variations en termes d'intensité et de diversité et s'il va au-delà du lieu physique. Ce guide d'exploration est représenté en Infographie 5. Le soi en mouvement - tant cognitif, que sensoriel (corporel) et émotionnel (de cœur) – est représenté par le bonhomme. Il est interrelié à son environnement. Le cadre phénoménologique et le guide d'exploration ont été développés plus avant dans le Chapitre 3.

Infographie 5 - Guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent (Chapitre 3)

6.4 Méthodologie : Étude de cas - le TRAKK, un Hub créatif

Pour cette recherche, nous avons choisi de procéder à l'étude d'un cas, à savoir le Hub Créatif de Namur, appelé le TRAKK. Il fait partie d'un réseau de hubs créatifs wallons, impulsé par un programme-cadre financé par des fonds régionaux européens et wallons. De par le rôle et les services qu'il rend (Fablab, espace de coworking, stimulation de la créativité et l'innovation, hébergement des industries créatives), il peut être rattaché à différents concepts de la littérature tels que hub créatif, tiers-lieu à vocation économique, espace collaboratif ou espace de créativité et innovation.

Le TRAKK héberge des entreprises des industries créatives et organise des événements qui sont dédiés à la créativité et l'innovation. Il a été cofondé fin 2014 par 3 partenaires : le BEP (Bureau économique de la Province de Namur), l'Université de Namur et le KIKK Festival (une organisation sans but lucratif qui promeut les cultures digitales et créatives). Il est fréquenté par 2 catégories d'habitants : les résidents du lieu (auxquels appartiennent les membres de l'équipe opérationnelle du hub, issus des partenaires-fondateurs), et les visiteurs de passage.

Entre début 2015 et fin 2019, le lieu physique du TRAKK a été hébergé temporairement dans une ancienne maison de logements étudiants convertie en prototype de hub créatif (ci-après dénommé trakkproto). Ce bâtiment de 400 m² consiste en un ensemble de pièces reliées par

un hall-couloir au rez-de-chaussée, une rampe d'escalier et 2 couloirs à l'étage. Il a été adapté pour héberger les différentes fonctions du hub : Fablab, incubateur étudiant, salles de réunion, cuisine, terrasse et jardin. A l'étage sont rassemblés les bureaux de start-ups issues du secteur des industries créatives et le bureau de l'équipe opérationnelle du projet.

Le trakkproto

En janvier 2020, le TRAKK s'installe dans un bâtiment définitif de 3000 m² rénové spécifiquement à l'attention du projet qui ajoutent : trois niveaux, une arène, 300 m² pour le Fablab, un espace de coworking, une créa-room et un studio photo.

Le TRAKK (crédits O. Anbergen)

La méthodologie globale de la recherche s'inscrit dans une approche qualitative. L'analyse de la conception de l'espace comme espace sémiologique se base sur une observation participante, deux des chercheuses ayant pris part à la conception de l'espace lors de rencontres régulières avec les partenaires du projet durant les années 2018 et 2019. L'analyse a consisté en un retour réflexif éclairé par les concepts de Jullien sur les différents matériaux élaborés pour la rédaction du cahier des charges architectural : épures et dessins d'avant-projet, travail collectif sur l'aménagement du lieu, choix des fonctionnalités, du mobilier et de la décoration.

Le design du TRAKK : arène - cuisine - couloirs - salle créative - (crédits O. Anbergen)

L'analyse topologique s'appuie sur le guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent (Figure 1). Il a été mobilisé à trois reprises dans ce processus, à la fois pour la collecte et l'analyse de données.

Il a d'abord été employé pour la collecte de données comme grille d'analyse lors de l'observation participante du vécu de l'espace, l'une des chercheuses faisant partie de l'équipe de gestion et d'animation du lieu entre mars 2016 et juillet 2022.

Ensuite lors d'entretiens semi-directifs, la chercheuse a interrogé individuellement les habitants du hub sur leur vécu de l'espace, avec des questions inspirées du guide, dont voici un échantillon: "Comment vivez-vous le TRAKK", "Comment expérimentez-vous son espace", "A-t-il quelque chose de particulier, de différent?", «Quel est d'après toi l'esprit qui est présent au TRAKK ? », « Que te permet le TRAKK ? », « Peux-tu caractériser le vécu de ton expérience au TRAKK ? ». Les entretiens semi-directifs ont été réalisés auprès de 29 habitants du hub créatif (18 hommes et 11 femmes) dont les profils et la durée des entretiens[22] sont repris dans le tableau 10. Tous les entretiens ont été enregistrés, anonymisés, retranscrits et codés manuellement avec le logiciel NVIVO.

[22] Il est important de préciser qu'une minorité des entretiens a été réalisée en collaboration avec un étudiant dans le cadre de sa collecte de récits de vie de résidents du TRAKK.

Numéro	Date	Nom	Secteur	Résident / visiteur	Genre	Temps entretien (minutes)
1	06/02/2017	Léopold	Architecture	R	M	67
2	21/02/2017	Steve	Design interactif	R	M	105
3	05/04/2017	Kristof	Design graphique & digital	R	M	82
4	19/03/2018	Thierry	Solutions Hardware	R	M	49
5	26/06/2018	Freddy	Equipe TRAKK	R	M	90
6	21/01/2019 + 17/03/2021	Sylvain	Design graphique & digital	R	M	82
7	29/01/2019	Stanislas	Design interactif	V	M	10
8	31/01/2019	Scott	Design interactif	R	M	10
9	08/03/2019	Konstantin	Design graphique & digital	R	M	31
10	12/04/2019	Flavia	Artisanat	V	F	10
11	24/05/2019	Titouan	Equipe TRAKK	R	M	61
12	27/06/2019	Achille	Installations artistiques	V	M	32
13	28/06/2019	Anna	Installations artistiques	V	F	10
14	13/12/2019	Louis	Architecture	R	M	35
15	20/01/2020	Honorine	Développement personnel	R	F	35
16	08/04/2020	Barbara	Equipe TRAKK	R	F	30
17	09/04/2020	Blanche	Equipe TRAKK	R	F	20
18	10/04/2020	Théo	Equipe TRAKK	R	M	50
19	11/04/2020	Liam	Etudiant Incubateur	V	M	17
20	15/04/2020	Loic	Etudiant Incubateur	V	M	59
21	15/04/2020	Tess	Equipe TRAKK	R	F	35
22	15/04/2020	Bridget	Equipe TRAKK	R	F	33
23	15/04/2020	Kirsten	Equipe TRAKK	R	F	50
24	22/04/2020	Typhaine	Equipe TRAKK	R	F	73
25	16/03/2021	Albert	Electronique	R	M	59
26	02/04/2021	Timothée	Electronique & Informatique	V	M	70
27	07/04/2021	Ulysse	Design Industriel	R	M	59
28	13/07/2020 + 23/04/2021	Ursula	Design graphique	V	F	113
29	27/07/2020	Capucine	Installations artistiques	V	F	35
						1412

Tableau 10 - Profil des habitants interrogés

Enfin, l'analyse et la conceptualisation des entretiens ont été menés par abduction, en menant des itérations entre l'émergence du vécu des habitants du lieu, suivant la méthode qualitative de théorie ancrée selon Lejeune (2014), et l'analyse de ces entretiens à la lumière du guide. Les résultats intéressants qui en sont ressortis concernent 2 dimensions du guide, les polarités et les activations.

Le TRAKK expérientiel

6.5 Espace sémiologique… un espace de signes

Le TRAKK se présente comme un hub créatif dédicacé aux industries créatives. Ce simple énoncé représente, à lui seul, un 'sac de nœuds' dans lequel s'est joué le design de l'espace.

En effet, comment exprimer spatialement un hub créatif que la littérature qualifie d'entre-deux, de tiers, de liminal ou encore de transitionnel signifiant par là-même que ces lieux n'appartiennent à aucun monde connu, et que ce qu'il s'agit de concevoir est un "ailleurs" encore bien incertain ? Comment concilier spatialement dans un même lieu ce bouclage entre sujet et objet inhérent à l'énoncé même du projet, à savoir celui d'offrir un 'abri' protégeant et efficace aux industries créatives, tout en les considérant comme des terrains d'exploration et d'exposition de pratiques nouvelles ? Comment tenir dans la même épure spatiale cette instabilité constitutive d'un projet entre industrie et créativité ? Dans cette partie consacrée au design de l'espace, nous allons répondre à la première question qui charpente cet article en nous replongeant dans le processus qui a accompagné la conception du lieu durant les années 2018 et 2019 pour tenter de le décoder.

Comme tout espace à créer, le design du TRAKK est d'abord une affaire d'acteurs. Au TRAKK, elle s'est jouée dans une triade d'acteurs, porteurs de visions très contrastées de ce que devait être le futur lieu. Il y a d'abord le chef de projet, propriétaire du bâtiment à transformer (un ancien centre sportif) et opérateur du développement économique de la Région. Il y a ensuite une entreprise créative spécialisée dans les arts numériques, inspiratrice et moteur de la dynamique créative du projet TRAKK et plus largement de la communauté urbaine namuroise. Il y a, enfin, l'Université, également membre du projet TRAKK, qui, à partir de ses recherches et de son enseignement sur les processus créatifs, est invitée à conseiller le design. Entre ces trois acteurs, les relations sont compliquées : l'un, l'opérateur régional, cadre le jeu par la détention de ressources matérielles indispensables au projet : la propriété du lieu, le budget nécessaire à sa réhabilitation et enfin l'équipe d'architectes ; l'autre, l'entreprise créative, jouit d'un capital symbolique important qui la rend indispensable au projet ; l'université, enfin, intervient plutôt en médiateur nourrissant le projet de références et d'observations réalisées dans d'autres lieux aux projets similaires. Nous avons pendant deux ans participés aux rencontres régulières liées au design du lieu et nous proposons dans ce qui suit d'analyser ce processus.

6.5.1 Concevoir un 'ailleurs': la « science du concret »

Écrire ce projet spatialement, le traduire dans une morphologie de l'espace et un agencement de fonctionnalités fût complexe. En effet, ce qui devait s'exprimer dans ce lieu comme projet, comme transformation profonde restait très flou et surtout tiré en permanence entre deux catégories sémantiques que tout semblait opposer : le champ économique, du management et de l'innovation d'un côté et le champ artistique, de l'expérimentation et de la créativité, de l'autre. Chaque objet, chaque couleur, chaque dispositif technique se trouvait pris entre ces deux champs, preuve que l'histoire à construire et matérialiser dans ce bâtiment était bien cet "ailleurs" que les différents acteurs tentaient d'approcher à partir de leurs normes de référence singulières.

On pourrait, en relisant le processus suivi, le comparer à ce que Lévi-Strauss (1962) dit de la pensée sauvage. La "pensée sauvage", nous dit-il, ne va pas droit au but, car elle ne connaît pas d'avance ce qu'elle doit exprimer, ce à quoi elle doit arriver. Pour exprimer ce qui se cherche, la pensée sauvage va procéder par "homologie" : elle va partir de choses très concrètes -la science du concret- dont elle va emprunter les propriétés afin d'exprimer les contours, les particularités, les qualités de ce qui se cherche encore.

Le design du lieu a procédé par une identification de différents éléments spatiaux jugés essentiels par les acteurs du projet. Ces éléments étaient essentiels du point de vue de leurs fonctionnalités, mais plus encore pour leurs propriétés sémiologiques. Ils servaient à exprimer ou signifier cet 'hors champs' ou 'entre champs'. Tout se passe comme si les propriétés de ces artefacts permettaient à la fois de dire cet 'ailleurs' mais aussi de mettre en dialogue l'hétérogénéité des normes et références dont sont porteurs les acteurs associés au design du lieu. Parmi ces éléments essentiels, nous en relevons cinq qui sont de véritables étendards symboliques qui, au-delà de leurs fonctionnalités ou de leurs instrumentalités propres, visent à exprimer cet 'ailleurs' qui cherche à s'exprimer.

Il y a d'abord le « FabLab ». Au niveau purement spatial et instrumental, il s'agit d'un espace d'atelier et de stockage, qui met à disposition différents outils permettant de réaliser des prototypes. Au niveau symbolique, le FabLab entend exprimer différentes propriétés de ce qu'on essaie de faire advenir dans le TRAKK. Ces propriétés touchent des structures très profondes qui organisent notre rapport au monde, à l'industrie, à la créativité qu'il s'agit de mettre en tension : conception et exécution, corps et esprit, penser et faire, propriété et commun, privé et public, science et expérience, matière et concept, fabrique et industrie. Le Fablab, au-delà de son instrumentalité, peut alors se lire comme un opérateur sémantique utilisé pour situer le projet dans cet 'entre champs' et rassembler dans l'incertain.

Le deuxième référent symbolique sont les 'coffee corners' et 'La cuisine'. L'entrée du bâtiment donne directement sur "la cuisine" et les "coffee corners" plus intimes se logent dans les moindres recoins du bâtiment. Ces éléments de bâti renvoient, eux aussi, au-delà de leurs spatialité et fonctionnalité visibles, à des propriétés qui permettent d'approcher ou de situer symboliquement ce que nous essayons de construire ensemble sur une trame tirée entre de multiples tensions. Parmi celles-ci, relevons la tension entre domestique (maison) et professionnel (entreprise), humain et travailleur, seul et ensemble, travail et loisir, repos et activité, collègue et ami, propriété et partage, parole et silence pour n'en relever que quelques-unes.

Le troisième élément est celui de 'l'arène'. Cet espace en forme de petit amphithéâtre ouvert occupe le cœur du bâtiment, tel un petit théâtre qui traverse le bâtiment sur deux de ses étages. Les marches en bois forment de larges assises parsemées de coussins colorés. Le choix du terme 'arène' pour exprimer cet espace n'est pas neutre. Il aide à traduire un espace d'entre-deux, se logeant dans un 'creux' entre théâtre et amphithéâtre, entre performance, création et enseignement, formation, entre diffusion et réception, entre savoir et ignorance, sacré et profane, expert et public, université et entreprise, visible et invisible.

Le quatrième lieu symbolique est la 'créa-room'. Cet espace est logé dans le sous-sol et est destiné à accueillir des séances de créativité. Décorée par des objets de sport et de jeux qui rappellent l'ancienne affectation du lieu, elle est munie de mobilier mobile et reconfigurable ainsi que de larges panneaux d'affichage. Elle, aussi, est un lieu emblématique qui entend, au-delà de son usage, symboliser cet 'entre' que nous cherchons à dessiner entre concentration et animation, atelier et classe, visible et caché, jeux et travail, statique et mouvement.

Enfin, le dernier élément est « l'espace de coworking ». Cet espace tranche par son ambiance à la fois très individualisante et massifiante de 80 postes de travail hyper connectés. L'image qu'elle renvoie est celle d'un call center silencieux. Bien sûr cet espace sert à travailler, seul mais ensemble. Et derrière cet espace et les fonctionnalités qu'il offre, c'est encore une partie de cet "ailleurs" qui essaie de s'exprimer entre organisation et indépendant, sédentaire et nomade, nœud et réseau, ici et ailleurs, proche et distant, réel et virtuel. Autant de signes pour exprimer cette autre façon de "faire entreprise" qui se joue dans l'espace en création.

Les polarités sémiologiques des différents étendards sont reprises en infographie 6.

Infographie 6 - Expression des polarités sémiologiques

6.5.2 Objets-frontières, écarts et fragilité

Une des difficultés rencontrées dans le design du TRAKK était, nous l'avons souligné, les différences de visions, de références et de normes entre les acteurs invités à penser ce lieu. On pourrait qualifier dès lors ces cinq éléments d'objets-frontières au sens où les définissent Trompette & Vinck (2009), à savoir : des « *objets, abstraits ou concrets, dont la structure est suffisamment commune à plusieurs mondes sociaux pour qu'elle assure un minimum d'identité au niveau de l'intersection tout en étant suffisamment souple pour s'adapter aux besoins et contraintes spécifiques de chacun de ces mondes*.» (p8). Ce sont dès lors des objets ou des éléments spatiaux de médiation qui font lien entre les normes et références qui se confrontent dans le design du lieu.

S'arrêter là serait toutefois les condamner à une pauvreté statique ou descriptive de simples opérateurs qui *« supportent la tension entre coopération et hétérogénéité »* (p9). En effet, l'intérêt de ces objets est surtout qu'ils ont permis d'approcher cet 'ailleurs', en travaillant au creux des « écarts » qui séparaient les mises en catégories du monde des uns et des autres. « *L'écart* », nous dit Jullien (2012), ouvre un « *espace de 'réflexivité' (...) où ces pensées se dévisagent ; et qui par leur mise en tension donne à penser. Ainsi, l'écart est-il une figure, non pas de rangement, mais de dérangement, faisant paraître non pas une identité, mais ce que je nommerais une 'fécondité'.* » (p7). Dans le choix et le design de ces éléments, les acteurs ont exploité l'écart, au sens de 'faire un écart', c'est-à-dire, comme le souligne Jullien : « *sortir de la norme (...), opérer quelque déplacement vis-à-vis de l'attendu et du convenu ; bref, briser le cadre imparti et se risquer ailleurs.*» (p8).

6.5.2.1 Fragilité et anomie

Il importe de souligner l'équilibre toujours 'fragile' de ces écarts construits dans ces objets-frontières. Comme le soulignent bien Trompette & Vinck (2009), *« l'objet-frontière (...) ne rend pas seulement compte des processus de connexions mais aussi du poids des inerties dont se chargent les infrastructures (...). Transparentes et invisibles, elles peuvent être rendues visibles au travers des défaillances, des ruptures ou des épreuves.»* (p9). Cela permet de souligner une autre caractéristique de ces objets, à savoir le fait que ce sont toujours des objets chargés des affordances de l'hétérogénéité des mises en catégories du monde qui les ont constitués et qu'à tout moment ils peuvent se voir repris, ramenés vers l'un des bords de l'écart. C'est ce que nous avons vécu dans différentes épreuves auxquelles ont été soumis ces objets.

> L'une d'entre elles fût particulièrement difficile mais aussi illustrative de la précarité du construit. Il s'agit de l'accès au Hub créatif, un accès à nouveau pris entre deux champs sémantico-politiques que tout oppose : celui de la communauté urbaine, de la citoyenneté créative prônant la vision d'un hub comme espace public, ouvert sans contrôle, programmation ou planification et celui de l'économie, du redéploiement industriel, de la rentabilité de l'investissement prônant la vision d'un hub comme une pépinière, fermée, réservée aux start-ups et les protégeant des perturbations externes. Cette question de l'accès fut difficile à régler, chaque camp amenant une relecture des frontières des objets conçus. L'acteur dominant, à savoir le propriétaire des lieux, voulait imposer un contrôle d'accès strict réservé aux locataires sur base de

distribution de badges. De leurs côtés, l'opérateur créatif et l'université souhaitaient un accès libre et ouvert à la fois pour stimuler la créativité des résidents par des rencontres avec le public, mais aussi pour dynamiser la créativité de la communauté urbaine. Au final, le système de badges fut adopté mais avec une certaine flexibilité permettant une ouverture du lieu au public.

Ces lieux sont dès lors difficiles à "tenir" en particulier pour les acteurs institutionnels en charge du projet, constamment en grand écart entre les mondes différents et qui se doivent de rendre des comptes de leur activité dans les codes et normes de leur propre monde. Le concept d'anomie permet sans doute d'approcher la difficulté que vivent ces acteurs, à la fois soucieux de préserver l'entre deux mais ne le pouvant pas réellement car soumis à des impératifs de leur monde originaire. Le mot anomique renvoie à la dissolution des normes de référence prises pour acquises. Durkheim (1897) avait déjà anticipé la difficulté de vivre dans un système dont les normes de comportement n'étaient plus prises pour acquises. Berger & Luckmann (1966) avaient déjà indiqué combien l'anomie ne touchait pas seulement aux normes de comportement mais également aux normes d'interprétation de ceux-ci. D'une certaine façon, c'est à cette dissolution que convie l'écart créé par cet ailleurs que crée l'espace du TRAKK.

Mais cette dissolution crée aussi une brèche et cette brèche, comme le montre Garfinkel (2007), peut être le lieu d'une nouvelle expérience. Il montre néanmoins, combien la brèche, l'écart est fragile et est aussitôt refermé par le tissage intersubjectif d'une norme à nouveau dominante.

6.5.2.2 Au creux de l'entre, lieu paradoxal et mosaïque

C'est le mérite de Van Gennep (1909) et Turner & Turner (1970) de montrer combien ces lieux frontières sont aussi des lieux logiques qui troublent les catégories existantes. Sur la frontière on est 'ni – ni', mais également 'et-et'. Que se passe-t-il lorsqu'on habite la frontière, le seuil, cet espace entre, cet intermédiaire entre deux pays ou entre deux catégories dominantes ? Ils insistent, eux aussi, sur la difficulté d'habiter ces lieux de seuil, cette marche entre deux mondes où la sécurité des normes existantes est remise en cause. Ces objets-frontières sont des lieux paradoxaux. Spatialement, logiquement et comportementalement. Mais la brèche, ce lieu liminal, frontière que l'on habite est aussi un lieu important, un lieu d'initiation. C'est dans celui-ci que l'on peut expérimenter le caractère conventionnel des catégories dominantes, qu'elles qu'en soient leur nature, et trouver un espace de jeu où d'autres textes et où d'autres comportements peuvent s'écrire et, qui sait, à leur tour faire norme (Louvel, 2011 p174).

Dans cet entre-deux, les normes classiques étant mises en question, d'autres récits, sans doute plus exploratifs, plus extra-ordinaires peuvent s'écrire. Et comme la normativité est distendue, ces récits peuvent être vraiment des compositions originales qui jouent les intervalles plus que les notes pleines. Ils peuvent explorer un registre de composition qui, s'il n'évacue pas les registres classiques, peut jouer en écart, trouver de nouvelles mélodies sensibles et écrire de nouvelles histoires.

Ainsi, à titre d'exemple, quel sens trouver à la rencontre barbecue organisée au TRAKK ? Un barbecue est une pièce connue d'un puzzle connu : soirée, voisins, apéro, détente. Mais que devient-il dans un espace de travail ? Une soirée entre collègues pour une occasion particulière (un projet à partager, un nouveau contrat, etc) ?

> On sent bien que ce n'est ni l'un, ni l'autre mais quelque chose qui se cherche sémantiquement. Une pièce qui fait frontière entre le monde classique de la détente et le monde classique du travail. Il s'agit des deux à la fois : une rencontre détendue et une rencontre sérieuse. Et ce n'est ni clairement l'un ni clairement l'autre. En fait, le barbecue, comme objet-frontière, sert à pointer vers un concept cher à la pensée créative. Il sert à organiser la rencontre fortuite, la « sérendipité ». On est bien dans un lieu paradoxal. Les normes de comportement, mais également les normes d'interprétation de ceux-ci sont anomiques. Et les différents acteurs soit de refermer la brèche (c'est quoi tout ce bruit et ces gens qui boivent), soit de chercher de nouvelles manières de les vivre, de nouvelles écritures, de nouvelles partitions.

Reste à déplier comment les habitants, qu'ils soient permanents ou visiteurs, travaillent ces écarts, les articulent, les relient, les font respirer pour soutenir leur processus créatif. Nous parlerons d'espace topologique pour déployer, à travers l'expérience des créatifs, comment ceux-ci tissent dans « l'entre » de ces écarts le lieu de leur dynamique créative.

6.6 Espace topologique : habiter les polarités

Les objets-frontières et l'anomie mis en évidence dessinent un espace symbolique paradoxal d'une multitude de rôles attendus des habitants. Quand les habitants rentrent et vivent dans ce lieu, comment s'accommodent-ils de ces signes ? Quel est le vécu et le ressenti qu'ils expriment, et quels comportements cela génère-t-il ?

D'après Miron-Spektor et al (2018) et leur théorie sur les micro-fondations du paradoxe organisationnel, on pourrait s'attendre à ce que certains habitants se débattent et soient mis en stress par les tensions et à ce que d'autres fassent preuve d'un état d'esprit paradoxal, c'est-à-dire qu'ils accueillent les tensions, en tirent de l'énergie et soient plus créatifs. Au TRAKK, on relève bien une forme d'énergétisation pour certains habitants. Le poids des tensions est également exprimé, mais seulement par les membres de l'équipe organisationnelle. En outre, on relève surtout le vécu de polarités et l'activation de plusieurs dynamiques de comportement en lien avec ces polarités.

6.6.1 Tensions et polarités, énergie et activations

Seuls, les membres de l'équipe opérationnelle du hub mentionnent vivre des tensions, principalement entre les demandes de gouvernance venant des organisations partenaires et la vie de l'espace : « *contrainte* », « *s'en prendre plein la tête* », « *encaisser* », « *pesant* », « *chacun avance avec ses peurs* », « *mini-tempêtes* », « *on a toujours réussi à dépasser nos différences* », « *un peu le temps (...) de digérer* » (Théo, Typhaine, Titouan, Kirsten). Ces tensions sont gérées de différentes manières : burnout, départs ou hacking de la part du monde plus créatif.

Théo : « *Mais à part ça, on dit non, on dit non. On trouvera autre chose. Ça fait aussi partie du truc. (...) Tu vois, on essaye un truc, ça ne marche pas. On fait autre chose et ça marchera quoi. (...) De toute façon, on ne fait quand même pas souvent ce qu'on nous dit de faire.* »

Interrogés sur leur vécu du lieu, nous relevons également que plusieurs habitants se sentent énergétisés par le lieu, comme s'il produisait une énergie additionnelle : « *boosté* » (Liam), « *stimule* » (Honorine), « *excitation* » (Bridget) « *dynamique* » (Kristof) ou « *dynamique créative* » (Konstantin).

Capucine : « *Comment je me sens ? Dans l'émulation du truc en fait. Je me sens concentrée quand je suis ici et quand j'en ressors, c'est... je parle vite (rires). Je suis très fort dans l'énergie. Je sens qu'il y a des choses qui ont bougé en fait. Vraiment. Oui...* »

Mais ce que nous relevons principalement, c'est le vécu de mouvements entre des polarités spatio-temporelles. Ces mouvements ont lieu à deux niveaux : l'espace lui-même et l'espace vécu par les habitants. Nous mettons en évidence quatre polarités spatio-temporelles : Permanence & Variation ; Densification & Dilatation ; Profondeur & Légèreté ; et enfin Lumière & Ombre. Permanence & Variation et Lumière & Ombre sont vécues temporellement en oscillation, c'est-à-dire que les habitants vivent l'une, puis, à d'autres moments, l'autre. Profondeur & Légèreté est vécue temporellement de manière simultanée, c'est-à-dire que le lieu véhicule les deux à la fois et que les habitants les expérimentent en même temps. Enfin, Densification & Dilatation est vécue de manière dispersée.

Chaque polarité permet l'activation d'une dynamique de comportement pour les habitants et leur organisation. Cette activation peut se lire aussi sous la forme d'un mouvement spatial.

Répondant à l'appel de Beyes & Steyaert (2012) d'explorer « *d'autres modes d'expression* » dans la pratique *« de l'écriture* », nous présentons les polarités dans un format en deux colonnes qui permet d'exprimer le vécu de chaque pôle par des mots mais aussi dans le format de l'écriture. Chaque polarité, la dynamique activée et le mouvement spatial généré sont également illustrés par des infographies dans le développement des résultats qui suit.

6.6.2 Polarité : PERMANENCE & VARIATION

Ce hub créatif est traversé de liquidités mais incarne aussi une forme de solidité.
On constate que Permanence et Variation y coexistent, alternant statique & dynamique.

Activation : RESPIRATION - Mouvement spatial : #PERCOLATION

Cette polarité permet d'activer la respiration d'air neuf et de l'air du temps pour les habitants et leurs organisations. Spatialement, il s'agit d'un mouvement de percolation.

PERMANENCE

faire forme

Au niveau de l'espace-même, on observe que la permanence est incarnée par le bâtiment même du TRAKK (fermé par une borne digitale à l'entrée) et ses espaces fermés, à savoir le Fablab, la salle créative et les bureaux des entreprises des industries créatives. La cuisine est au cœur de la polarité, voyant se croiser la permanence et la variation. Tous ensemble, ils représentent la forme qu'incarne le TRAKK auprès de ses utilisateurs : un espace-totem de la créativité, l'entrepreneuriat, la posture maker, l'intelligence collective et la sérendipité.

La permanence est aussi incarnée par les 'résidents' qui habitent le lieu, facilement identifiables, par leur nom à l'entrée du bâtiment ou sur le site web du TRAKK. Il s'agit principalement des entrepreneurs créatifs, des fablab managers et de l'équipe opérationnelle qui anime le lieu.

Cette communauté permanente 'fait forme'. Cette 'forme' relève des compétences et connaissances que le hub souhaite et permet de diffuser et stimuler. Elle représente la face 'solide' du lieu et puise ses racines dans la culture des entreprises créatives de pointe qui

VARIATION

épouser et rafraîchir la forme

La variation est générée par les espaces ouverts comme l'arène, le coworking ou encore les couloirs entre les espaces.

Elle provient de la variété des services offerts dans le lieu, mais surtout des visiteurs de passage : utilisateurs du Fablab ou du coworking, visiteurs des résidents, étudiants de l'incubateur ou participants aux événements ou workshops créatifs ou techniques. Ils ne sont pas explicitement identifiables (nom, organisation, métier) dans l'espace, mais dès qu'on les découvre, ils offrent des profils et des postures variés. Cette communauté de passage est constamment en mouvement et ne cesse d'y évoluer et de s'y écouler. Elle représente l'aspect 'liquide' du lieu. Même si une certaine étanchéité des échanges existe entre visiteurs de passage et résidents, ces derniers expriment avoir besoin de ce flux de nouveauté pour éviter l'entre-soi et participer à leur dynamique créative. Les résidents cherchent donc à 'respirer' cet 'air frais'.

Les habitants, résidents ou visiteurs de passage, cherchent à 'épouser la forme', c'est-à-dire à s'inspirer de l'esprit du lieu et assimiler les ressources offertes par le hub. Capucine, utilisatrice de passage déjà

ont été à l'origine du TRAKK. Leur aura flotte inconsciemment : « *Parce qu'il y a le TRAKK mais (...) je sais qu'il y a plein de choses qui gravitent autour* » (Capucine).

Le vécu de cette permanence apporte aux résidents un sentiment de sécurité en étant « *chez soi* » ou « *dans sa bulle* » et de stabilité quasi routinière nécessaire pour rassurer leur créativité. Cette permanence est associée aux moments de calme vécus dans ces espaces, qui permettent de « *s'entendre penser* » (Steve, Konstantin).

créative, vient capter des compétences plus entrepreneuriales ; plusieurs résidents estiment comme un vrai plus de pouvoir vivre au contact d'organisations porteuses de nouvelles tendances. Les habitants viennent ainsi 'respirer' ces savoir-faire et "*se mettre en phase*" avec "*l'air du temps*" (Sylvain).

Le vécu des habitants confirme que cette variation contribue à leur créativité, que ce soit par la sérendipité créée, l'inspiration des échanges avec des profils variés, et pour Bridget par l'attrait d'une certaine mise en inconfort. Cette variation est associée aux moments de bruit, qui rendent le lieu «*vivant*», « *pétillant* » (Kirsten & Barbara).

Le vécu des habitants du hub créatif indique le besoin d'une alternance des deux pôles, permanence et variation. Trop d'étrangeté fait perdre le modèle. Trop de modèle rigidifie la forme prématurément. L'espace n'est pas, comme on pourrait le croire, traversé seulement de liquidité (Toussaint, 2016) ou de variation (Thoring et al, 2021), mais également d'une certaine solidité qui assure une forme tangible au projet.

Barbara : « *Donc si tu recherches le contact, (...) c'est possible. Je recherche plus de mise à l'écart ou d'espace de concentration, c'est permis aussi. Tout est mis en place pour te permettre d'aller vers ce que tu recherches.* »
Louis : « *Il faut que des étudiants viennent avec des nouvelles idées, des trucs innovants (...). Rester entre nous (...) même si on est dans des métiers créatifs et qu'on essaie d'être à la page, il n'y a rien à faire... On n'a pas cette fraîcheur d'esprit, donc oui il faut qu'il y ait du passage. C'est indispensable.* »

Activation : RESPIRATION - Mouvement spatial : #PERCOLATION

Cette polarité active une respiration : les visiteurs viennent y capter un état d'esprit et des ressources créatives et entrepreneuriales, tandis qu'inversément les résidents se nourrissent des variations créées par le passage et les événements extérieurs pour éviter 'l'entre-soi' et nourrir leur inspiration 'd'air frais' (pour les résidents) - et 'd'air du temps' (pour tous). Cette respiration permet un mouvement de percolation que ce soit des connaissances, des compétences ou des postures, tissant progressivement une 'stabilité de forme' au hub créatif.

Un exemple de percolation et évolution de la posture créative concerne Sylvain et sa société. Nous avons constaté un vrai tournant et développement créatif entre 2 entretiens menés à son arrivée au TRAKK, puis 14 mois plus tard. Au départ dans des processus de travail plus classiques, ils ont observé l'écosystème utiliser le fablab, puis l'ont apprivoisé eux-mêmes de

manière privée et professionnelle pour enfin, après un atelier de méthodologie créative déclencheur, développer un nouvel outil sous forme d'objet pour travailler avec leurs clients.

Sylvain : « *Le fablab pour moi typiquement c'est un élément qui avait une perception créative mais sans nécessairement avoir une idée concrète. (…) Donc il a fallu vraiment beaucoup de temps aux gens de [ma société] pour se dire (…) c'est grâce au fablab, on va pouvoir mettre ça en place quoi. (…) Mais maintenant (…) chacun des 3 a eu l'occasion de tester différents aspects du fablab, à titre personnel et à titre professionnel. Et maintenant, on a différents éléments qui ont été mis en place. Donc, ça va étendre les services qu'on va proposer.* »

6.6.3 Polarité : DENSIFICATION & DILATATION

Par son image de nœud, ce hub créatif est perçu comme un lieu de croisement.
Ces espaces denses de connexions sont vécus en alternance avec le besoin de volume et de grands espaces ouverts, qui permettent la perspective et la projection.

Activation : DÉPLOIEMENT DU POTENTIEL - Mouvement spatial : #EXPANSION

Cette polarité active un déploiement du potentiel des organisations et des habitants.
Spatialement, il s'agit d'un mouvement d'expansion.

DENSIFICATION

vers l'intérieur

L'espace global apparaît comme un tissu de nœuds. La cuisine, autour des tables et de la machine à café, tout comme le Fablab grouillent d'animation et sont au centre des croisements que ce soient des rencontres ou de l'échange de connaissances et de

DILATATION

vers l'extérieur

L'espace global est dilaté au niveau physique par les sensations liées au volume et à la lumière, que ce soit dans le grand espace central et son toit vitré ou dans la perspective sur la rivière depuis la terrasse.

bonnes pratiques. Les terrasses extérieures ou le parvis de l'entrée jouent également ce rôle de connexion au moment des pauses.

Cet espace nodal est aussi expérimenté par les habitants, qui explicitent des espaces denses de connexion aux autres grâce à une proximité physique, « *pas que visuelle mais acoustique*» (Louis). Ils soulignent également un esprit d'ouverture, caractérisé par une posture d'accueil, d'attention aux autres et de création active de contacts par des habitants « *qui n'ont pas peur d'aller vers d'autres personnes* » (Albert), ce qui semble créer un cercle vertueux.

Ces croisements et nœuds concernent tous les types d'habitants, résidents et de passage. Ils approfondissent la notion d'« *espaces cognitifs informels* » décrits par Cohendet & Simon (2007), en ajoutant également les corps, les sens et les émotions.

Les habitants racontent enfin que les espaces bureaux des résidents, les salles de réunion et les tables de travail dans le coworking permettent des 'espaces denses de concentration et de connexion à soi-même', c'est-à-dire une densification sur le cœur de leur action, en se « *mettant dans sa bulle* » (Albert, Barbara), et en permettant de « *se centrer* » sur son projet.

Cette dilatation est amplifiée dans le vécu de la majorité des habitants où le passage du prototype au nouveau TRAKK de 400 à 3000 semble agir comme une libération: on passe d'espaces « *exigus* », « *étriqués*», « *on est débordés* », « *pousser un peu les murs* » à « *impressionnant* », « *des largesses* », « *aéré* ». Pour certains habitants, cet effet semble être également renforcé par l'existence d'espaces dédiés et adaptés pour chaque type de fonction, par exemple un studio photo, un espace de stockage ou une salle de créativité, par rapport à des espaces agiles multi-fonctions qui étaient perçus comme limitatifs dans le Trakkproto.

Le sentiment de dilatation permet de créer un espace intérieur de réflexion et d'imagination des possibles tandis qu'un espace perçu comme étriqué le restreint. Cela participe à la dynamique créative, tout comme le fait de pouvoir y déambuler (Barbara, Kristen).

Cette dilatation est vécue aussi au niveau des idées qui semblent se propager dans l'espace entre les habitants. Léopold : « *Mais une chose que je remarque qui fonctionne assez bien ici (...) c'est simplement les échanges entre les différentes boîtes sur ce qu'elles ont fait. C'est Stanislas ou Steve (...) qui réalisent telle maquette. Ben il va y avoir une petite émulsion autour de ca sur le matériel qu'il a utilisé, et nous on se dit ben tiens on peut l'utiliser (...). Mais Titouan du coup pense à un autre problème lié à la première qu'on avait faite et ainsi de suite et tu as une espèce de ... J'allais presque dire de Tam Tam Africain (...). Ça, ça fonctionne vraiment bien. ».*

Cette polarité enrichit la notion de besoin d'équilibre entre espaces de communication et de concentration (Kristensen 2004, Sailer 2011) en mettant en évidence l'importance d'associer densification et dilatation dans l'espace créatif. La densification passe par des nœuds densifiés, des espaces physiques de proximité, à l'intersection des chemins, où les habitants sont « *obligés de se croiser* » (Tiphaine) et qui permettent des échanges impromptus et des

liens plus resserrés. Elle passe aussi par des « bulles » de densification du travail créatif, par la concentration des individus sur leur projet et la connexion à eux-mêmes. La dilatation passe quant à elle par des espaces avec du volume, de la surface et de la luminosité, qui permettent de voir et penser loin tout en activant le corps, contribuant de la sorte à la dilatation des idées et du travail créatif. Ce concept affine les notions de volume, de vues, de lumière, d'horizon et de « spaciosité » (spaciousness) déjà relevées par plusieurs auteurs (comme par exemple McCoy, 2005 ; Williams, 2013; De Paoli et al, 2017).

Sylvain : *« Quand on a dû réfléchir à un concept créatif (…), ben c'était génial de le faire au sein du TRAKK parce que une fois de plus tu en parles un minimum à table à midi, il y a plein de gens qui ont plein d'idées. Je ne peux pas dire qu'on vole les idées des gens, mais tu es plus dans ce que comme je parlais de connections entre les gens dans l'aspect culturel. »*
Bridget : *« On le sent en fait, je trouve que quand tu entres dans ce nouveau TRAKK, il y a tout ce volume qui est là et qui te donne envie d'y faire quelque chose. »*

Activation : DÉPLOIEMENT DU POTENTIEL - Mouvement spatial : #EXPANSION

La densification des nœuds alliée au mouvement de dilatation permet « *d'ouvrir le champ des possibles* » (Titouan). Il permet aux habitants d'aller plus loin plus vite, mais aussi de se dépasser (nouveaux produits et services, processus, réseau agrandi). En conclusion, cette polarité Densification & Dilatation active un déploiement du potentiel des organisations et des individus et leur donne une autre dimension.

Kristof : *« Maintenant le TRAKK (…) nous permet d'avoir de plus grandes idées. »*
Stanislas : *« Je trouve qu'il y a non seulement le partage des machines mais le partage des connaissances qui te permet d'accélérer et d'aller plus loin assez vite dans les projets."*

6.6.4 Polarité : PROFONDEUR & LÉGÈRETÉ

Ce hub créatif est un espace professionnel qui permet d'aller en profondeur en matière de ressources et de « hard skills », mais aussi un espace plaisant, porteur de légèreté, « soft skills » et d'une certaine douceur à soi et aux autres.

Activation : RESSOURCE ADDITIONNELLE INTANGIBLE - Mouvement spatial : #EXTENSION

Cette polarité active une ressource additionnelle intangible, de l'ordre d'une 3ème main ou de gain de confiance pour les habitants. Spatialement il s'agit d'un mouvement d'extension.

PROFONDEUR
Professionnel

Au niveau de l'espace-même, plusieurs espaces sont animés par l'approfondissement des savoir-faire via l'échange et le partage sur les ressources et les connaissances liées aux thématiques centrales à ce hub créatif : Fablab (techniques de makers), arène (tendances), salle créative (formation et pratique) et bientôt la future petite bibliothèque (créativité et innovation).

L'espace est vécu par ses habitants comme professionnel, c'est-à-dire comme un espace de travail, sérieux, avec des experts et des spécialistes, dans un environnement confortable, adéquat, moderne, avec de l'espace et des espaces dédiés à chaque fonction, bien loin du garage des makers. Ce professionnalisme attire d'ailleurs de plus en plus de passage du monde du travail plus « traditionnel ».

Les habitants vivent l'espace fortement au niveau de l'approfondissement de leurs expériences, compétences et ressources, par des échanges avec les multiples spécialités des uns et des autres, que ce soit sur les possibilités des machines du Fablab, des outils du maker, des matériaux possibles

LÉGÈRETÉ
Plaisant

Plusieurs espaces sont animés d'échanges plus légers et informels comme la cuisine et la machine à café, le fablab, les terrasses, les sofas disséminés dans l'espace et la chill room.

Cette légèreté se vit déjà dès le passage du sas de l'entrée par une chaleur due à la lumière baignant ce volume, mais aussi par un bonjour des habitants présents pour un café ou un repas, ou la proposition d'un café ou un verre d'eau pour les nouveaux arrivants. Les habitants apprécient l'esprit léger du lieu, une forme de liberté traversant l'espace et le plaisir ressenti quand ils y travaillent (Liam, Albert, Ursula).

L'espace est vécu comme porteur d'un 'souffle' humain basé sur une certaine posture d'esprit véhiculée et consolidée par les interactions et encouragées par l'espace: accueil, bienveillance, simplicité, spontanéité, petites attentions, entraide, disponibilité et écoute.

L'espace est aussi expérimenté comme une liberté où le temps et les espaces ne sont pas contraints ou assignés mais au contraire peuvent être pris. D'après les habitants, cela

mais aussi sur leurs bonnes pratiques de petits entrepreneurs. Ces échanges et la vue des innovations contribuent aussi à modifier leurs manières de penser. Cet approfondissement concerne aussi bien le penser que le faire, ce que confirme Scott *: "Donc de connaître un peu les machines… mais ça, ça vient au fur-et-à-mesure, les facilités de chaque machine et du coup penser (en congruence avec elle)."*

crée un sentiment fait de disponibilité mais aussi de liberté de s'exprimer (Tess), d'être soi-même (Honorine), d'aborder des sujets tabous ou d'être impertinent (Théo), d'être décomplexé (Bridget), de tester, d'expérimenter et d'aller vers choses inconnues. Cette légèreté se retrouve également dans un certain 'ton du TRAKK', décalé, décontracté et direct que l'on retrouve physiquement sur différentes petites annotations disséminées çà et là dans l'espace.

Profondeur & Légèreté vont de pair dans le TRAKK : l'un ne va pas sans l'autre. Il est à la fois expérimenté comme un espace de sérieux et de plaisir. Cette polarité se joue comme si l'échange des connaissances pouvait mieux se déployer quand le plaisir et les relations humaines chaleureuses y sont associés. L'espace est vécu comme un espace professionnel mais aussi un espace de vie.

Au niveau individuel, on peut relever une possibilité de complétude du moi. Certains résidents expriment pouvoir être complètement eux-mêmes, par la liberté et l'unité des différents aspects de leur personnalité que l'espace leur permet d'exprimer. On observe également que de nombreux visiteurs de passage ne peuvent distinguer s'ils fréquentent le lieu en tant que professionnel, citoyen ou simple personne. Cette complétude peut contribuer à l'alignement nécessaire au processus créatif.

Ursula : *« Et cette flexibilité qui est au TRAKK, cette bienveillance, ce côté cool dans le travail, qui n'empêche pas l'efficacité. (…) je pense que… au niveau de ce qu'ils dégagent, ils ont envie (…) que cet endroit reste cool, sérieux, respectueux mais en même temps voilà sans prise de tête (…) on travaille simplement, de manière efficace, on prend le temps de faire les choses, on prend le temps de bien faire les choses.»*
Loïc : *« Par rapport à d'autres espaces, on sent vraiment que c'est un espace très professionnel, mais accueillant en même temps. (…) Mais dans le sens où c'est pas austère en fait. (…) Quand on rentre, on sent le professionnalisme, mais aussi que ça va être un moment agréable, ça va être dans un cadre agréable. »*

Activation : RESSOURCE ADDITIONNELLE INTANGIBLE - Mouvement spatial : #EXTENSION

La polarité Profondeur & Légèreté permet l'activation d'une forme de support ou ressource additionnelle intangible de l'ordre d'un « *couteau suisse* » ou d'une « *3ème main* » (Albert) qui supporterait les organisations et les individus. Certains ajoutent que cet espace leur permet de construire de la confiance, que ce soit de la confiance entre résidents ou habitués, mais aussi de la confiance en eux-mêmes. Il semble que cette confiance soit permise par cet

approfondissement des connaissances dans un espace humain et bienveillant. Spatialement, c'est un mouvement d'extension.

Albert : « *C'est vraiment une communauté qui qui s'entraide dans des moments où ben on a peut-être besoin d'une troisième main et la troisième main on ne l'a pas quoi. (...) on est sur ce projet, on a tel problème et ou on n'a pas les compétences en interne et bien on va regarder le premier outil qu'on va regarder autour de nous c'est cette espèce de de couteau suisse du TRAKK.*».
Sylvain : "*Ce sont pas des amis. C'est des gens avec qui j'ai une grande, grande confiance.* »

6.6.5 Polarité : LUMIÈRE & OMBRE

Ce hub créatif voit son espace et ses habitants mis dans la lumière,
une fois passé la porte d'entrée ou dès qu'ils sont prêts à sortir de l'ombre sécurisée.
Activation : TREMPLIN – mouvement spatial : #RAYONNEMENT
Cette polarité active un tremplin pour les organisations et les habitants.
Spatialement, il s'agit d'un mouvement de rayonnement.

LUMIÈRE
Visible

L'espace global intérieur et ses fonctions sont fortement visibles dès qu'on y rentre. Rien n'y semble caché. A peine le sas d'entrée franchi, le visiteur tombe nez-à-nez avec le coin café-cuisine : le cœur du projet et de sa sérendipité sont spatialement mis en lumière d'entrée de jeu. Cette visibilité passe aussi par le choix d'une architecture brute et transparente

OMBRE
Invisible

L'espace global extérieur n'est toutefois pas aussi lisible que l'intérieur. Sur les berges de la rivière, ce grand espace blanc est accompagné à son entrée d'une énorme affiche jaune explicitant que « *Leonardo aurait sûrement aimé notre découpeuse laser* ». Excepté Léonardo et le nom TRAKK, il n'est pas possible de comprendre ce qu'est le lieu à sa seule vue : « *Ce n'est pas un*

caractérisée par un grand volume ouvert, des cloisons de bureau en verre et des plafonds en béton dévoilant la tuyauterie.

Les habitants soulignent et apprécient une lisibilité du tout - fonctions et services - comme si cette visibilité leur permettait de faire comprendre et partager leur histoire, celle d'une manière d'être et de travailler différemment « *avec ce côté de prototypages, d'évolution, d'itération, de revenir sur quelque chose et d'éventuellement le retransformer si ça n'a pas marché* » (Bridget).

Leur vécu est que les zones communes de l'espace, celles dans la lumière, sont plus du ressort du lieu public et impersonnel (Blanche & Kirsten). Ces espaces constituent la 'scène' du TRAKK.

Lumière et visibilité sont expérimentées par certains habitants comme une place d'honneur (Suire, 2013), une légitimité ou une reconnaissance de ce qu'ils sont et font, qui peut être relié à un effet label et vitrine (Fabbri, 2015) et leur donne un sentiment d'appartenance et d'importance.

bâtiment qui se lit comme un livre ouvert, tu ne sais pas savoir ce qui se passe dedans sans y rentrer. » (Theo).

A l'intérieur de l'espace, plusieurs espaces intérieurs restent invisibles ou opaques pour les habitants, tels que les réserves de matériel ou les bureaux des résidents (particulièrement ceux des résidents du 1er étage). Le vécu des habitants est que l'intérieur de leurs bureaux, les zones d'ombre, sont du ressort d'un lieu privé, personnel, où ils se sentent chez eux.

Ce sont les 'coulisses' du TRAKK, celles dont les habitants parlent peu quand ils explicitent leur expérience spatiale du lieu. Nous avons toutefois observé et récolté des témoignages montrant que l'ombre est essentielle à la dynamique créative. Cela leur permet de se concentrer, de se rencontrer soi-même ou en équipe pour travailler les idées, pour les solidifier loin de la lumière avant de retourner sur scène pour les tester ou les promouvoir. On peut faire le lien avec les mots de Tanizaki (2017) sur les orientaux dans sa « Louange de l'ombre » au début du XXème siècle: « *Mais nous ne pensons pas à ce qui ne se voit pas. Nous faisons comme si ce qui ne se voyait pas, n'existait pas. Et celui qui insiste pour voir cette laideur, comme celui qui braque une lampe électrique de forte puissance sur le tokonoma de la pièce pour la cérémonie du thé, chasse par son geste la beauté qui se trouvait là.* »

La polarité Lumière & Ombre se joue à deux niveaux, tout d'abord en rentrant dans l'espace, puis en y vivant. Les habitants choisissent quand ils vont vers la lumière et quand ils travaillent dans l'ombre.

Typhaine : « *Alors pour moi, il est conçu comme un lieu ouvert, c'est-à-dire que tu vois de diagonale en diagonale, tu vois tout. (…) Le Fablab c'est quelque chose… à la base un peu niche et que les gens ne comprennent pas. Mais le fait d'être dans des réalités comme ça, des bâtiments pareils, et aussi ouverts, d'office ça aide à jeter un œil. Tout est vitré, donc tu regardes un peu, tu dis "Ah mais attends. Si cette femme-là, 45 ans, y arrive" (…) Et puis à côté, tu as un jeune adolescent (…) Et ils sont en train de bosser avec un pensionné. Alors tu te dis "Ben si ces gens y vont, peut-être que moi aussi je peux y trouver ma place* ». *Et ça désacralise un peu le truc.* »
Léopold : « *Et puis en-dessous, tu as des paysagers, mais là c'est beaucoup plus impersonnel, c'est plus la location, c'est différent, quoi. T'as pas ton bureau à toi quoi. (…) fin t'es pas chez toi quoi. (…) C'est juste que … tu n'es pas euh, t'es dans un lieu commun quoi.* »

Activation : TREMPLIN - mouvement spatial : #RAYONNEMENT

Cette polarité active la possibilité d'un tremplin, par la mise en lumière par le lieu/ses événements pour entreprises ou ses habitants, après l'ombre sécurisante du travail de fond.

Albert : « *Qui nous a vraiment permis de nous placer et de nous faire connaître. Même quand je décris l'entreprise souvent je dis qu'on est au TRAKK et les gens font « Ah oui, le TRAKK je vois ce que c'est, le nouveau hub créatif namurois !». C'est vraiment un tremplin pour nous.* »

6.6.6 Dynamique de l'espace topologique

Les quatre polarités contribuent à la dynamique d'un espace expérientiel créatif par quatre activations et quatre mouvements. Nous proposons de visualiser le résumé de ces résultats sous forme d'infographie (Infographie 7).

Infographie 7 - Résultats espace créatif expérientiel sous forme d'infographie

6.7 Discussion : articulation entre espace sémiologique et topologique

La première partie sémiologique des résultats de cet article traite de la manière dont les acteurs se sont « débrouillés » pour créer et concevoir in concreto un espace dit créatif. Notre contribution ne prétend pas donner des spécifications de conception mais plutôt d'aider les praticiens à conduire le processus de conception de tels espaces. Nous avons vu que ce processus s'est joué dans la "science du concret" faute de pouvoir approcher autrement cet espace "d'entre champs". C'est donc à travers des objets spatiaux ou plus précisément à travers leurs propriétés sémantiques que la conception du projet s'est progressivement élaborée. Nous avons qualifié ces objets d'objets-frontières (Trompette & Vinck, 2009). L'intérêt de ces objets, avons-nous vu, est qu'ils ont permis d'exprimer cet 'ailleurs encore incertain' en travaillant au creux des « écarts » qui séparaient les normes et références des différents acteurs. Dans ce processus de conception, ces objets spatiaux ont été traités de façon symbolique, pour le sens vers lequel ils pointent. A la manière de la pensée sauvage de Lévi-Strauss (1962), des espaces « connus» (cuisine, forum, etc.) sont pensés et assemblés de façon nouvelle, non classique, improbable, comme un « nouveau puzzle » de sorte à signifier/appeler un espace qui, s'il peut être labellisé, ne peut néanmoins pas encore être qualifié spatialement très clairement. C'est à travers le bricolage, au sens où l'entend Lévi-Strauss (1962), de ces objets-frontières et de leur assemblage que les normes des uns et des autres se sont questionnées, pour progressivement se dissoudre et créer un "entre" anomique, paradoxal et mosaïque. Cet 'entre' propose un doute sur le sens et les normes, ne permettant pas de savoir à quelle norme de comportement et d'interprétation se référer. C'est par ce trouble que ces espaces se font créatifs. A la manière des 'breaching experiments' de Garfinkel (1967), ce trouble permet de ressentir le caractère conventionnel des normes avec lesquelles on agit dans le monde et trouver un espace de jeu où d'autres comportements peuvent s'écrire et, qui sait, à leur tour faire norme. Dès lors, ce qui agit sur la créativité est moins l'espace physique ou technique que l'espace sémiologique, c'est-à-dire les propriétés de sens dont il est porteur. Le bricolage sémiologique de la conception du TRAKK crée un espace paradoxal qui transforme parce qu'il oblige à repenser ses présupposés. C'est ce qu'on pourrait qualifier d'esprit des lieux, quelque chose qui souffle, dérange, et invite à la réflexivité des pratiques et des comportements.

Les espaces dessinés et les objets rassemblés ne constituent cependant pas un ensemble fini, articulé une fois pour toute dans une structure stable de lecture 'décalée' du monde et de comportements valorisés. Ils se présentent plutôt comme un champ des possibles, ouvert à de multiples articulations et interprétations. Dès lors, habiter ces lieux, y vivre ou y passer, c'est à la fois se laisser imprégner par ces 'éléments de sens' mais aussi pouvoir les articuler et les agencer pour "*inventer son rapport singulier à la réalité*" (Liefooghe, 2018). Et c'est là un des leviers créatifs de ces espaces que d'en permettre de multiples récits ou des respirations différentes qui ouvrent à d'incessantes confrontations à l'altérité des comportements et des pratiques, loin du carcan normatif des attentes de rôles que l'on connaît dans des espaces de travail plus normés et définis.

Ce sont ces articulations et respirations qui font vivre le lieu et en permettent de multiples recompositions que nous avons voulu explorer à travers le vécu des habitants du TRAKK. Dans la partie topologique, sur base d'entretiens avec ces habitants des lieux et d'observation participante, nous avons caractérisé ces articulations à travers quatre polarités et ce qui se

joue dans leur 'entre' qui caractérisent la dynamique spécifique au TRAKK, à savoir : la respiration entre Permanence & Variation, l'expansion entre Densification & Dilatation, l'extension entre Profondeur & Légèreté et le rayonnement entre Lumière & Ombre. A travers ces respirations, ce que l'on sent bien est qu'il s'agit moins d'habiter l'espace que de se laisser habiter par ses propriétés. On se met "*en connivence*" avec elles, dit Jullien (2014). Cet espace, on l'habite de l'intérieur en visant un rapport d'immersion ; une perméabilité de notre être qui est à l'opposé du rapport de distance sujet/objet qui nous est familier. A la manière du kiosque chinois dont nous parle Jullien (2014), le TRAKK fonctionne alors comme l'opérateur d'un rapport au monde avec lequel j'entre en résonance.

Ces "respirations" de l'espace peuvent être aussi rapprochées des [Espaces Temps] individuels identifiés dans le Chapitre 5, la créativité étant elle-même, par ailleurs, intrinsèquement chargée de polarités (Puccio, 2020). Les polarités que nous avons relevées au TRAKK font sens au niveau du processus créatif. Le processus créatif a en effet besoin de stabilité et de routines mais aussi de se nourrir de nouveautés, ce que permet Permanence & Variation. La définition la plus consensuelle sur la créativité (Amabile, 2012) s'accorde sur la nécessité de pertinence et d'originalité pour l'idée. Densification & Dilatation contribue à ces aspects en se concentrant sur un sujet pour assurer la pertinence de l'idée, tout en étendant l'horizon qui permet d'aller vers des idées plus originales. Le processus créatif nécessite également une expertise pointue dans un domaine pour permettre une idée réellement créative. Il s'agit des compétences liées au domaine qu'Amabile & Mueller (2008) définissent comme « *les connaissances, l'expertise, les compétences techniques, l'intelligence et le talent dans le domaine particulier où travaille la personne qui résout le problème* ». Ce concept est approfondi par la polarité Profondeur & Légèreté. Enfin, le processus créatif a besoin à la fois de temps pour développer une idée mais aussi de moments pour la confronter à l'extérieur : Lumière & Ombre offre les conditions permettant de remplir cette fonction.

Cette connivence avec l'espace ouvre un champ des possibles qui, comme nous l'avons souligné aussi, reste fragile et précaire. Au TRAKK, il est souvent mis à l'épreuve notamment du fait de la domination d'un des acteurs sur les autres qui tend à refermer « les écarts » pour ramener les comportements vers des bords plus économiques, managériaux et contrôlés qui marquent son rapport singulier au monde. Or, ces lieux ne peuvent porter la créativité que s'ils restent ouverts à la multiplicité de leurs mises en récits et de leurs pratiques. C'est leur défi. Si cette fragilité ne semble pas entamer l'expérience vécue du lieu, elle est, par contre, fort ressentie par les gardiens de 'l'entre', à savoir l'équipe opérationnelle qui sert de tampon. Cela se traduit par la manifestation de désaccords avec certaines décisions de gouvernance ou actions qu'ils ne jugent pas en ligne avec le projet, du hacking en agissant sans demander la permission, mais aussi par des départs volontaires et burnouts de membres de l'équipe opérationnelle.

6.8 Conclusion

Nous voudrions dans cette conclusion revenir à la question qui traverse notre article à savoir "ce que peuvent les espaces pour la créativité" ? L'espace agit certes, mais pas à la manière d'un déterminisme spatial au sens causal. Si l'on reprend le beau terme de Jullien (2014) "*connivence*" ou encore celui que pointait déjà Lévi Strauss (1949), "*résonance*", cette

question nous invite à re-conceptualiser tant la notion même d'espace que le lien entre espace et créativité. Dans cette reconceptualisation qui offre une réponse à l'appel de Beyes & Holt (2020) de penser spatialement, nous distinguerons quatre plis ou niveaux de lecture : l'espace morphologique, sémiologique, topologique et enfin mythique.

L'espace morphologique est l'espace concret celui dans lequel nous nous mouvons ordinairement. C'est l'espace concret des bureaux, des cafétérias, des coworkings, etc. Il se dessine avec les lignes, des frontières, des territoires, circonscriptions, enclaves, aux dénominations claires.

Ces espaces dans lesquels nous nous mouvons ne sont, toutefois, pas seulement concrets. Ils sont aussi porteurs de propriétés et de sens : travailler dans un bureau ou travailler en coworking, il y a certes quelques cloisons de différence. Mais on comprend bien que cette différence ne se laisse pas mesurer simplement en termes de cloisons. Autre chose se joue de l'ordre du symbole, ou de ce que nous appelons l'espace sémiologique. A la manière du bricoleur de Lévi-Strauss, les différents éléments (Fablab, cafétéria, arène, etc.) que nous avons agencés dans le TRAKK tentent d'approcher et d'exprimer ce sens au creux ou dans l'écart d'univers habituellement disjoints : production/consommation, industrie/création, etc. Ces éléments fonctionnent alors comme des sémaphores, comme une manière de faire signe vers ce qui se cherche.

Mais ces espaces ne font pas qu'exprimer un sens. Ils invitent à une réorganisation profonde des termes de référence habituels de ceux qui les habitent et tentent d'en saisir *de l'intérieur* les propriétés. Comment ? En étant organisés sur des polarités différentes des espaces classiques, ils ouvrent une brèche et invitent à une manière d'être et de penser « entre ». Et dès lors, on vit ici non sur des tensions, mais sur des polarités où l'on a besoin des 2 pôles. Ce niveau d'espace se dessine non pas par des lignes mais par des polarités au cœur de champs de force. Ce qui est intéressant à ce niveau, c'est qu'habitant ce système de polarités, l'habitant du lieu accepte et recherche même de se laisser habiter par elles. Il se met "*en connivence*" avec elles, se laisser investir par son rythme, ses respirations, ses polarités ; c'est se laisser éveiller à cette disposition d'esprit et participer à cette aventure collective qui s'écrit ensemble, et dont la créativité est comme la figure de proue.

En synthèse, on peut articuler espace morphologique, espace sémiologique et espace topologique en un dernier niveau de lecture : l'espace mythique. Celui-ci concerne le récit qui se cherche dans des espaces comme le TRAKK. Un nouveau récit collectif s'élabore autour d'un nouveau un mode de produire, de créer, de construire, de vivre. Habiter ces espaces, c'est vouloir participer à cette quête d'un nouveau monde qui se cherche, d'une nouvelle manière 'd'être au monde' qui tente de se définir. Habiter ce lieu c'est donc accepter d'en être habité et participer, en l'habitant, à l'écriture toujours ouverte d'un nouvel être au monde, d'un nouveau récit.

Financement

La présente recherche est permise par un soutien financier du Fonds européen de développement régional de l'Union européenne et de la Wallonie (En Mieux).

Nous tenons à remercier chaleureusement Charlotte Jeuniaux pour les infographies.

6.9 Bibliographie

- Amabile, T. M., Conti, R., Coon, H., Lazenby, J., & Herron, M. (1996). Assessing the work environment for creativity. *Academy of management journal*, *39*(5), 1154-1184.
- Amabile, T. M., & Mueller, J. S. (2008). Studying creativity, its processes, and its antecedents: An exploration of the componential theory of creativity. Handbook of Organizational Creativity.
- Aubouin, N., & Capdevila, I. (2019). "La gestion des communautés de connaissances au sein des espaces de créativité et innovation : Une variété de logiques de collaboration". *Innovations*, 1, 105-134.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. [1966] (1967). The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge. New York: Doubleday [Paperback: New York: Anchor Books].
- Beyes & Holt (2020) Beyes, T., & Holt, R. (2020). The topographical imagination: Space and organization theory. *Organization Theory*, *1*(2), 2631787720913880.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2012). Spacing organization: Non-representational theory and performing organizational space. Organization, 19(1), 45-61.
- Cohendet, P., & Simon, L. (2007). Playing across the playground: paradoxes of knowledge creation in the videogame firm. *Journal of Organizational Behavior: The International Journal of Industrial, Occupational and Organizational Psychology and Behavior*, 28(5), 587-605.
- De Molli, F., & De Paoli, D. (2020). How does the aesthetic experience of third places affect the creative process. *Collaborative Spaces at Work: Innovation, Creativity and Relations*.
- De Paoli, D., Sauer, E., & Ropo, A. (2017). The spatial context of organizations: A critique of 'creative workspaces'. *Journal of Management & Organization*, 1-22.
- De Vaujany, F.-X., Dandoy, A., Grandazzi, A., & Faure, S. (2018). *Experiencing a New Place as an Atmosphere: A Focus on Tours of Collaborative Spaces*.
- Doorley, S., & Witthoft, S. (2012). *Make space: How to set the stage for creative collaboration*. John Wiley & Sons.
- Durkheim, E. (1897). Le Suicide : Étude de sociologie [archive]. Paris, Félix Alcan.
- Fabbri, J. (2015). Les espaces de coworking pour entrepreneurs—Nouveaux espaces de travail et dynamiques interorganisationnelles collaboratives. *École polytechnique, Palaiseau.*
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan*, 2, 12-19.
- Garfinkel, H. (2007). Recherches en ethnométhodologie, trad. coord. par M. Barthélémy et L. Quéré, Paris, Puf
- Genoud, P., & Moeckli, A. (2010). Les tiers-lieux, espaces d'émergences et de créativité. *Revue économique et sociale*, *68*(2), 25-34.
- Groves, K., & Marlow, O. (2016). *Spaces for innovation: The design and science of inspiring environments*. Frame Publishers.
- Haner, U.-E. (2005). Spaces for creativity and innovation in two established organizations. *Creativity and innovation management*, *14*(3), 288-298.
- Jullien, F. (2014). Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison. *Éditions Gallimard.*
- Jullien, F. (2012). L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité. *Pratiques, 253*
- Kristensen, T. (2004). The physical context of creativity. *Creativity and innovation management*, *13*(2), 89-96.
- Lejeune, C. (2014*).* Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer. *De Boeck.*
- Lefebvre, H. (1974). La production de l'espace, *Anthropos, Paris*
- Lévi-Strauss, C. (1949). L'efficacité symbolique. *Revue de l'histoire des religion*s, 5-27.
- Lévi-Strauss, C. (1962). La pensée sauvage (Vol. 289). Paris : Plon.
- Liefooghe, C. (2018). Le tiers-lieu, objet transitionnel pour un monde en transformation. *L'Observatoire*, (2), 9-11.
- Louvel, R. (2011). Breaching mechanisms in art. *Nouvelle revue de psychosociologie*, 12, 171-184.
- Mccoy, J. M. (2005). Linking the physical work environment to creative context. *The Journal of Creative Behavior*, *39*(3), 167-189.
- McCoy, J. M., & Evans, G. W. (2002). The potential role of the physical environment in fostering creativity. *Creativity Research Journal*, 14(3-4), 409-426.
- Meinel, M., Maier, L., Wagner, T. F., & Voigt, K.-I. (2017). Designing Creativity-Enhancing Workspaces: A Critical Look at Empirical Evidence.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.

- Miron-Spektor, E., Ingram, A., Keller, J., Smith, W. K., & Lewis, M. W. (2018). Microfoundations of organizational paradox: The problem is how we think about the problem. *Academy of Management Journal*, 61(1), 26-45.
- Pratt, A. C. (2021). Creative hubs: A critical evaluation. *City, Culture and Society*, 24, 100384.
- Puccio, G. J. (2020). Polarities in Creativity : Revisiting Amabile's Componential Model. In Creativity at Work (p. 143-155). Springer.
- Sailer, K. (2011). Creativity as social and spatial process. *Facilities*, *29*(1/2), 6-18.
- Suire, R. (2013). Innovation, espaces de co-working et tiers-lieux : Entre conformisme et créativité (Innovation, Co-Working and Third Places: Between Conformism and Creativity) (SSRN Scholarly Paper ID 2210127). *Social Science Research Network.*
- Tanizaki, J. I. (2017). *Louange de l'ombre*. Editions Philippe Picquier.
- Thoring, K., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2018a). Creative environments for design education and practice: A typology of creative spaces. *Design Studies*, *56*, 54-83.
- Thoring, K., Mueller, R. M., Luippold, C., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2018b). Co-creating an idea lab: Lessons learned from a longitudinal case study. *CERN IdeaSquare Journal of Experimental Innovation*, 2(1), 30-37.
- Thoring, K., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2019). Creative space: a systematic review of the literature. In *Proceedings of the Design Society: International Conference on Engineering Design (Vol. 1, No. 1, pp. 299-308).* Cambridge University Press.
- Thoring, K., Mueller, R. M., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2020). Spatial design factors associated with creative work: A systematic literature review. *AI EDAM*, *34*(3), 300-314.
- Thoring, K., Gonçalves, M., Mueller, R. M., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2021). The architecture of creativity: Toward a causal theory of creative workspace design. *International Journal of Design*, *15*(2), 17-36.
- Toussaint, S. (2016). Vers une compréhension de l'habiter dans la consommation: l'expérience des lieux de service polyfonctionnels .Doctoral dissertation, Lille 2.
- Trompette, P. et Vinck, D. (2009). « Retour sur la notion d'objet-frontière ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009, vol. 3, no 1, p. 5-27.
- Turner, V., & Turner, V. W. (1970). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual* (Vol. 101). Cornell University Press.
- Vallat, D. (2017). Que peut-on apprendre des tiers-lieux 2.0? *XXVIe conférence de l'AIMS (Association Internationale de Management Stratégique)*.
- Van Gennep, A. (1909). *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc* (Vol. 5). É. Nourry.
- Van Meel, J. J., Martens, Y., & van Ree, H. J. (2010). *Planning office spaces : A practical guide for managers and designers.* Laurens King.
- Williams, A. (2013). *A grammar of creative workplaces*. University of East London.

PARTIE IV - CONCLUSION

L'objectif de cette thèse consistait à s'interroger sur les dimensions spatio-temporelles de la créativité et du processus créatif en gestion des organisations dans une perspective dynamique, expérientielle et holistique. Cette problématique générale a émergé suite à une revue de la littérature sur les différents concepts liés à notre problématique de recherche générale: la créativité, le processus créatif, les dimensions spatiales, temporelles et d'[EspaceTemps] de la créativité et enfin la relation particulière de la créativité avec le concept de polarité.

Afin de contribuer à cette problématique, nous avons mené conjointement des recherches théoriques et empiriques et apportons des éléments de réponse aux trois questions de recherche reprises ici :

1. « Quel(s) cadre(s) conceptuel(s) pour une étude spatiale des lieux entrepreneuriaux et créatifs ? »
2. « Quelles sont les dimensions spatiales et temporelles expérientielles du processus créatif ? »
3. « Comment penser le lien entre le processus de design d'un espace qui se veut créatif et le vécu expérientiel de ce lieu ? »

Pour répondre à ces questions, nous avons entrepris une démarche phénoménologique inspirée des travaux du philosophe François Jullien, pour laquelle nous avons proposé un concept que nous avons appelé « l'espace expérientiel connivent » et développé une méthodologie basée sur un guide d'exploration de cet espace.

En nous appuyant sur les expériences de seize créatifs, nous avons ensuite déployé un modèle des [EspaceTemps] vécus du processus créatif.

Enfin, nous mettons en évidence le processus de conception d'un espace qui se cherche et qui se veut créatif. Il se déroule dans une logique de bricolage qui s'appuie sur des objets-frontières porteurs de signes créant un écart entre deux champs sémantiques, les industries et la créativité. Nous avons aussi fait émerger une dynamique expérientielle à l'œuvre entre l'espace et ses habitants, porteuse de différentes polarités activantes.

Dans cette dernière partie, je souhaite épingler ce que cette recherche apporte d'original et de nouveau ainsi que sa contribution aux domaines scientifiques et managériaux, notamment en quoi elle peut venir en soutien aux processus et aux espaces de créativité.

7 CHAPITRE . DISCUSSION

Ce chapitre développera les contributions scientifiques de la recherche. Pour la littérature en créativité, il s'agira plus particulièrement du concept d'impensé du processus créatif, d'une nouvelle lecture spatiale de la créativité et enfin de contribuer à la compréhension de la dynamique de la créativité. Cette recherche apporte également une contribution sur le processus méthodologique et créatif. Enfin, nous développerons les contributions managériales et pédagogiques permises par ces résultats. Il proposera également des pistes de futures recherches.

7.1 Contributions scientifiques à la littérature en créativité

7.1.1 L'impensé du processus créatif

Un premier élément de contribution concerne la mise en lumière de l'impensé du processus créatif. Le cadre conceptuel mobilisé et la méthodologie utilisée dans cette recherche nous ont permis lors des entretiens semi-directifs de relever à de nombreuses reprises les manques ou parfois même l'absence de réflexivité qu'avaient les créatifs interrogés par rapport à leurs propres processus. Plusieurs se sont réjouis de mettre en mots ce processus existant mais impensé.

D'autre part, les polarités du processus et de l'espace créatif mises en évidence ne peuvent apparaître qu'après une étude et une description fine du vécu expérientiel. Ce ne sont pas des dimensions dont les personnes peuvent prendre conscience individuellement et naturellement.

Or, il me semble que « penser cet impensé » permet aux créatifs d'améliorer leur propre processus créatif. Plusieurs créatifs m'ont d'ailleurs exprimé un certain contentement à la fin de leur entretien d'avoir pu mettre en mot certains éléments non-pensés de leur propre processus. Il s'agit donc d'une dimension à prendre en compte dans la recherche en créativité. Nous nous appuierons également sur ce point dans la section sur la contribution managériale pour élaborer sur l'apport potentiel de la mise en lumière de cet impensé comme soutien de la gestion du processus créatif dans les organisations.

7.1.2 Une nouvelle lecture spatiale de la créativité

Une contribution originale de cette recherche est d'offrir une lecture spatiale de la créativité, comme [EspaceTemps].

En ce qui concerne le processus créatif, plutôt que de passer par des étapes qui se suivent séquentiellement dans une linéarité où chaque phase fournit le résultat à la suivante, il s'agit pour le créatif de passer par le vécu de différents [EspaceTemps], facilités par la vie de tous les jours ou mobilisés quand le besoin spécifique se fait sentir. Cette conceptualisation répond à l'appel de Glaveanu (2014b), d'offrir une alternative au modèle de Wallas (1926), même s'il contribue plus à le compléter qu'à s'en distancier. En effet, les phases mises en évidence par Wallas - préparation, incubation, illumination et vérification – restent pertinentes et

définissent des phases conscientes et inconscientes de ce qui se déroule lors ce processus créatif, de l'ordre du « Quoi ». Le modèle des [EspaceTemps] va révéler les conditions spatiales, temporelles et d'état d'esprit qui permettent ces phases conscientes et inconscientes, donc plutôt de l'ordre du « Comment ».

La modèle du processus créatif sous la forme d'[EspaceTemps] est également un apport essentiel à cet impensé de la créativité pour une meilleure préhension et appropriation du processus créatif. En effet, il permet de traduire cet 'impensé' dans des 'images' spatio-temporelles qui donnent corps et sens à une expérience créative difficile à faire advenir au langage.

Cette conceptualisation contribue également au champ très peu exploré du vécu expérientiel créatif dans la littérature sur la créativité, que ce soit en psychologie ou en organisation. Elle propose un phénomène nouveau à propos du processus créatif, à savoir ce mouvement de dilatation conjointement à celui de densification. Le phénomène de densification avait déjà été très bien documenté avec le concept de « Flow » de Csikszentmihalyi (1996). Les éléments liés au mouvement de dilatation ne sont pas complètement neufs. Déjà Poincaré parlait de la marche quand il décrivait son processus créatif au début du siècle et de nombreux récits de créatifs ont confirmé son importance pour la créativité. La littérature en psychologie a également mis en évidence le concept de « *defocused attention* » (Martinadale, 1999), c'est-à-dire de ne pas trop focaliser l'attention pendant les « *phases d'inspiration* ». Mais le concept même de dilatation du corps, par les sens ou le mouvement, et la polarité nécessitant à la fois une densification sur le cognitif et une dilatation du corps nous semblent apporter une contribution fondamentale à la compréhension du processus créatif. De même, le mouvement d'[Attention Parallèle], avec un espace attentif permanent (EAP) et un espace temporaire (EAT), tout comme les mouvements d'expulsion interne et externe des idées ([Émergence Captée] et [Expulsion Restituante]) sont également des contributions spatiales nouvelles à la littérature de la créativité.

Par ailleurs, cette approche par les [EspaceTemps] permet à son tour de mieux déplier le lien qui se noue entre les créatifs et les espaces physiques. Cela apporte un regard original et spatial sur la conception d'espaces créatifs et des pistes pour soutenir la créativité, en mettant en évidence des mouvements spatiaux qui permettent de soutenir les mouvements essentiels à la créativité. Nos résultats proposent par ailleurs un appareil conceptuel qui permet d'articuler ce lien en distinguant espace morphologique, sémiologique, topologique et mythique.

7.1.3 Une dynamique de la créativité

Un autre élément de réflexion sur les recherches menées concerne la relation spéciale entre créativité et polarité. Déjà, Miron-Spektor & Erez (2018) mettent en évidence la nature intrinsèquement paradoxale de la créativité tandis que Puccio (2020) soutient que les polarités sont à la base de l'expérience créative. Par les recherches qui viennent d'être développées, plusieurs éléments contribuent à renforcer l'importance des polarités pour la créativité.

Tout d'abord, les [EspaceTemps] du processus créatif montrent l'importance de polarités additionnelles qui semblent inhérentes au processus créatif, en sus de celles déjà connues.

Ensuite, il semble que des polarités peuvent être vécues dans des espaces cherchant à stimuler la créativité, à l'instar du hub créatif TRAKK. Nous suggérons que les espaces qui entendent stimuler la créativité se conçoivent dans un « entre pardoxal» qui permet d'activer des polarités et dès lors « d'agir » sur la dynamique créative.

Si l'on en revient aux propos de Jullien dans son essai sur « l'écart et l'entre » (2012) qui soutient que : *« L'écart est productif. (...) par la mise en tension qu'il organise, non seulement maintien en activité, l'un vis-à-vis de l'autre, ce qu'il a séparé, en fait des pôles d'intensité, mais encore il ouvre, libère, produit, de l'entre entre eux. (...). »*, c'est peut-être par l'écart créé par ces polarités inhérentes à la créativité qu'une dynamique de la créativité peut exister et que la créativité respire.

Cette recherche contribue au développement de la littérature sur les polarités de la créativité. Je mets ces polarités en exergue pour ce domaine tout d'abord en complétant la revue de littérature de Puccio (2020) avec la revue de littérature et le tableau 1, proposés au début de ce manuscrit. Ensuite, nous faisons émerger des polarités nouvelles à la fois dans le processus créatif – [ATTENTION PARALLÈLE], [DENSIFICATION DILATÉE], [DISTANCE DÉCANTÉE], [ÉMERGENCE CAPTÉE] ET [EXPULSION RESTITUANTE] – mais aussi dans le vécu expérientiel d'un espace créatif : permanence & variation, densification & dilatation, profondeur & légèreté, lumière & ombre. Le tableau 1 - Dynamique de polarités de la créativité - peut donc être complété et enrichi comme suit dans un nouveau tableau, le tableau 11.

DYNAMIQUE DE POLARITES DE LA CREATIVITE			
Nature			
Intrinsèquement paradoxale			Miron-Spektor & Erez (2017)
Définition			
originalité - nouveauté	&	pertinence - utilité	Amabile (1988)
Macro			
créativité	&	conformité	Puccio (2020)
Personne créative			
souplesse	&	rigueur	Parnes & Biondi (1975)
contemplation	&	action	Parnes & Biondi (1975)
approches cognitives	&	approches affectives	Parnes & Biondi (1975)
énergie haute	&	calme et au repos	Csikszentmihalyi (1996)
intelligence	&	naiveté	Csikszentmihalyi (1996)
pensée divergente	&	pensée convergente	Csikszentmihalyi (1996)
aime le jeu (irresponsabilité)	&	discipline (responsabilité)	Csikszentmihalyi (1996)
imagination	&	réalité	Csikszentmihalyi (1996)
extraverti	&	introverti	Csikszentmihalyi (1996)
humble	&	fier	Csikszentmihalyi (1996)
masculin	&	féminin	Csikszentmihalyi (1996)
traditionnel & conservateur	&	rebelle & iconoclaste	Csikszentmihalyi (1996)
passionné	&	objectif	Csikszentmihalyi (1996)
souffrance	&	joie	Csikszentmihalyi (1996)
génératrice	&	évaluatrice	Miron-Spektor & Erez (2017)
flexible	&	persistante	Miron-Spektor & Erez (2017)
passionnée	&	disciplineé	Miron-Spektor & Erez (2017)
axé apprentissage	&	axé performance	Miron-Spektor & Erez (2017)
Processus créatif			
travail conscient	&	travail inconscient	Wallas (1926)
pensée divergente	&	pensée convergente	Guilford (1957)
travail individuel	&	travail d'équipe	Haner (2005)
Attention	/	Parallèle	Dethier (2022)
Densification	/	Dilatée	Dethier (2022)
Distance	/	Décantée	Dethier (2022)
Emergence	/	Captée	Dethier (2022)
Expulsion	/	Restituante	Dethier (2022)
Organisationnel			
zooming in (détails pour la spécialisation)	&	zooming out (voir l'image globale)	Carlsen et al (2012)
Espaces collaboratifs			
activités ni strictement professionnelles	&	activités ni exclusivement relationnelles	Spinuzzi (2012)
pratique de travail ni exclusivement seuls	&	pratique de travail ni totalement en collaboration	Spinuzzi (2012)
ni expertises semblables	&	ni profils très variés	Spinuzzi (2012)
relations formelles	&	relations informelles	Spinuzzi (2012)
logique de coopération	&	logique de compétition	Gandini (2015)
activités professionnelles	&	activités non-professionnelles	Vidaillet & Bousalham (2020)
réseau professionnel	&	relations humaines	Vidaillet & Bousalham (2020)
échanges commerciaux	&	dons	Vidaillet & Bousalham (2020)
structures auto-imposées	&	flexibilité	Gaim et al (2019)
présence de frontières entre individus et équipes	&	absence de frontières entre individus et équipes	Gaim et al (2019)
interactions planifiées	&	interactions spontanées	Gaim et al (2019)
respecter contraintes	&	transgresser contraintes	Gaim et al (2019)
Permanence	&	Variation	Dethier (2022)
Densification	&	Dilatation	Dethier (2022)
Profondeur	&	Légèreté	Dethier (2022)
Lumière	&	Ombre	Dethier (2022)

TABLEAU II - Dynamique de polarités de la créativité enrichi

7.2 Contributions scientifiques sur le processus épistémologique et méthodologique de la recherche

Les contributions à la théorie en créativité n'auraient pas été permises sans la découverte de la pensée de François Jullien et de ses différents essais. La force et l'originalité de cette thèse ont été de s'approprier cette pensée et de la faire dialoguer avec le terrain pour la mettre en œuvre sous la forme d'une méthodologie. Je vais tenter ici d'opérer un retour réflexif sur la force et la richesse de ce cadre épistémologique mais aussi sur les spécificités et les difficultés que j'ai rencontrées pour l'opérationnaliser dans un dispositif de recherche empirique. Ces contributions permettent d'apporter des pistes de réponse à l'appel de Beyes & Steyaert (2012), « *d'insuffler de l'espace en organisation* » (« Spacing organisation ») mais aussi de Beyes & Holt (2020) de « *penser et écrire spatialement* ».

Il est tout d'abord essentiel de préciser qu'une recherche en mode « Jullien » nécessite une posture particulière du chercheur. Il ne s'agit plus d'investiguer le sujet de recherche par les seuls modes cognitifs et visuels comme nous l'avons appris dans la pensée occidentale et comme notre langage scientifique nous le rappelle avec des logiques d'observation et de regard. Il s'agit de l'investiguer par le « vivre », comme nous y encourage Jullien. Le thème de recherche devient alors un espace à ressentir, à vivre, où l'on se sent vivre, un espace de vie qui permet de ressentir et d'absorber des sentiments, des sensations, des flux, des mouvements. Il s'agit alors d'opérer une « exploration » de la thématique qui passe encore par le cognitif mais aussi par le cœur, et qui passe encore par le visuel, mais aussi par le corps et tous les autres sens, l'ouïe, le toucher via le geste, et plus rarement l'odorat et le goût.

Je vais maintenant passer en revue les différentes dimensions de ce retour réflexif en le structurant autour des différents [EspaceTemps] que j'ai vécus pour parvenir à cette créativité scientifique.

7.2.1 [EspaceTemps] [Attention Parallèle]

Dans cet [EspaceTemps], j'ai collecté tous les concepts et toutes les données qui devaient me permettre de produire des théories créatives.

7.2.1.1 [EspaceTemps] [Attention Parallèle] Décryptage et appropriation de la pensée de Jullien

J'ai tout d'abord passé du temps à décrypter et m'approprier la pensée de Jullien. Pour cela, j'ai fait émerger les idées principales de ses essais « Vivre de paysage ou l'impensé de la raison » (Jullien, 2014) et « Du temps: éléments d'une philosophie du vivre» (Jullien, 2001). Je les ai ensuite retraduites dans une note de synthèse exhaustive. J'ai enfin décliné les dimensions majeures de cette pensée dans une grille d'analyse exhaustive.

Lors de mon séminaire doctoral d'épistémologie, j'ai finalement compris que cette pensée se situait dans une perspective phénoménologique. Je suis allée valider cette perspective en faisant des recherches sur Jullien et plus précisément sur son site web. Dans la conférence qu'il a intitulée « *Peut-on décrire phénoménalement l'expérience ?* » qu'il a donnée en 2015 à la

Chaire sur l'altérité du Collège d'études mondiales, j'ai pu trouver une confirmation sa position phénoménologique, qu'il décrit et situe très précisément dans une perspective expérientielle et holistique, considérant le sujet et l'objet interreliés dans ce qu'il appelle de la « connivence ».

Plus tard, lors du processus où j'ai mis à jour les [EspaceTemps] de la créativité et des espaces créatifs, j'ai compris que ces [EspaceTemps] étaient eux-mêmes impensés par les créatifs et les habitants. J'ai alors découvert que ce cadre conceptuel, basé lui-même sur l'exploration d'impensés, permettait lui aussi de faire émerger des impensés. Cela est probablement dû au fait que les dimensions spatiales et temporelles de nos pratiques sont en général intégrées, mais souvent impensées.

7.2.1.2 [EspaceTemps] [Attention Parallèle] Méthodologie et Récolte des données

Dans cette phase, j'ai extrait de la grille d'analyse les dimensions spatiales que j'ai considérées majeures de la pensée de Jullien et les ai conceptualisés sous la forme du guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent. Ce guide a ensuite pu être mobilisé pour faire vivre les entretiens et le vécu participant.

Pour les entretiens, j'ai fait le choix d'entretiens semi-directifs classiques. Ils m'ont permis de travailler en théorie ancrée pour une émergence authentique du vécu des personnes interrogées. Le caractère semi-directif m'a permis une récolte de données émergente, tout en éclairant spécifiquement le vécu spatial et temporel. Ma proximité avec les personnes interrogées, étant moi-même résidente du lieu, leur a permis de s'ouvrir à moi en confiance.

J'avais investigué la possibilité de mener des entretiens avec une autre technique permettant d'aller plus « à ras de l'expérience », comme le dit Jullien, par exemple les entretiens d'explicitation (Vermeersch, 2014) ou les entretiens d'auto-confrontation (Clot et al, 2000).

Les entretiens d'explicitation sont inspirés notamment de Husserl, un phénoménologue, et consistent, par l'évocation d'un moment passé, à accéder à la conscience pré-réfléchie, définie par Petitmengin (2001) comme la part « *de notre expérience qui est vécue sans être reconnue, sans être immédiatement accessible à la conscience et à la description verbale* ». Deux raisons m'ont amenée à ne pas mobiliser cette technique. La première est la difficulté rencontrée par Petitmengin (2001) pour amener les personnes interrogées aux moments d'explicitation. La technique semble demander beaucoup d'expérience, mais aussi de temps d'entretien avant de pouvoir faire émerger les moments d'explicitation recherchés. La seconde réside dans le fait que le saut épistémologique était déjà important pour moi à cette époque et j'ai alors décidé de ne pas passer ce cap supplémentaire.

En ce qui concerne les entretiens d'auto-confrontation, il s'agit d'une méthode d'analyse de l'activité humaine consistant à confronter un ou plusieurs participants à une activité, par exemple après un enregistrement vidéo, en les incitant à la commenter en présence d'un interlocuteur. Pour cette méthode, je me heurtais à une grosse difficulté. Il s'agit justement de la temporalité et de la spatialité du processus créatif, puisque celui-ci s'étend tout au long de la journée et peut se dérouler partout, ce qui les rend très difficiles à isoler dans certains moments de vie et donc de films.

J'ai appelé la seconde technique de récolte de données que j'ai utilisée, « vécu participant ». Pour cela, j'ai donc vécu le TRAKK de l'intérieur comme tout habitant. Reliée à la posture de recherche mentionnée infra, il s'agit de mener une observation participante en « mode vivre». La technique de l'observation participante consiste à « *participer réellement à la vie et aux activités des sujets observés (...) La compréhension d'une culture différente de la sienne nécessite de pénétrer dans le groupe de l'intérieur, de s'imprégner des catégories mentales de ceux qu'on étudie. (...) La participation implicitement renvoie au concept de distance.* » (Mucchielli, 2009).

La première grande différence entre l'observation participante et le vécu participant consiste à ne pas se contenter du cognitif et de la vue pour l'imprégnation, mais bien de mobiliser également son cœur, son corps et ses autres sens. Il s'agit donc plus d'une recherche comme la décrit Moriceau (2019, p83 et 95) : *« Plutôt que de représenter à distance ce que nous observons, il s'agit de s'ouvrir au plus large à l'expérience de la rencontre avec le terrain. Au plus large, c'est-à-dire les cinq sens ouverts, en quête du sens et du sensible, prêts à suivre ce vers quoi cette expérience nous emporte. (...) en expérimentant l'expérience esthétique, en se laissant guider par ses affects, le chercheur rencontre l'expérience de l'autre* ». Le fait de moi-même vivre ce lieu m'a ensuite permis de pouvoir entrer en résonance avec les expériences que m'ont partagées les personnes interrogées pour ressentir les espaces, leur dynamique et « l'esprit du lieu », selon Jullien.

La seconde différence consiste à ne pas prendre de distance pendant le vécu participant, c'est-à-dire à vivre le lieu pleinement, entièrement comme tout habitant. La prise de distance se situera au moment de la réflexivité par rapport au phénomène comme le développent Moriceau & Soparnot (2019, p12) : « *S'il y a bien une dialectique de la proximité et de la distance, l'emphase précautionneuse sur la distance peut cependant nous amener à limiter le contact et perdre ainsi des possibilités d'apprendre et de réellement nous confronter avec le terrain. Nombre des voies qui seront présentées insisteront sur l'intérêt de s'exposer pleinement et diversement avant de chercher à prendre de la distance, d'approcher avant de s'éloigner. En contrepoint de l'exposition, s'il y a prise de distance, c'est moins en évitant le contact que par la réflexivité.* »

7.2.2 [EspaceTemps] [DensificationDilatée]

Dans cet [EspaceTemps], j'ai travaillé et trituré tous les concepts et toutes les données, ce qui m'a permis de produire des théories créatives.

7.2.2.1 [EspaceTemps] [DensificationDilatée] En mode conceptualisation

À partir des entretiens et de ce que j'ai vécu dans l'espace, j'ai pu procéder au travail de conceptualisation. J'ai alors opéré des allers-retours entre l'analyse des entretiens en mode émergence, l'analyse des entretiens avec le guide d'exploration et mes ressentis et mon vécu participant. J'ai alors pu, après un long travail, faire émerger le concept d'[EspaceTemps] et les mouvements ressentis.

Un élément que j'avais d'abord perçu comme incommodant dans le processus m'a en fait été d'une aide précieuse. En effet, pendant la période de mon vécu participant, le TRAKK est passé d'un lieu à un autre, du trakkproto (2016 à 2019) au nouvel espace dédié, le TRAKK

(2020 à 2022). Des entretiens du vécu de l'espace avaient été menés à la période du trakkproto et d'autres à la période du nouvel espace dédié. Cela compliquait mon analyse. Or, c'est justement les similitudes et l'écart entre les dynamiques des deux lieux qui m'ont permis de faire émerger certains résultats, notamment la polarité Densification & Dilatation de l'espace créatif.

7.2.2.2 [EspaceTemps] [DensificationDilatée] En mode écriture

Cette posture particulière du chercheur se traduit également par l'écriture de dimensions spatiales dans un cadre phénoménologique 'à la Jullien'. Cela passe à la fois par l'utilisation d'un vocabulaire adapté à la pensée de Jullien, mais aussi par un langage spatial ou temporel.

Pour rester fidèle à la pensée de Jullien, il s'agit de basculer du statique au dynamique (Beyes & Steyaert, 2012) mais aussi de basculer d'une posture d'observation à une posture du «vivre». J'ai donc tout d'abord tenté de m'approprier le vocabulaire très personnel de Jullien qui illustre subtilement sa pensée: par exemple, vivre (insufflé de vitalité) plutôt que devenir, polarité (source d'activation dans un champ des possibles) plutôt que paradoxe, humain (indivisible) plutôt qu'individu.

Puis, j'ai appris dans mon écriture tout au long du processus de thèse à éviter certains termes et à en mobiliser d'autres. Étant donné les impensés de notre pensée occidentale, également bien présents dans la posture du chercheur, c'est une lutte de tous les instants, tant nous sommes imprégnés de cette pensée, tout comme notre langage.

Il s'agit donc d'éviter les termes tels que « voir », « avec l'œil de », « avec les lunettes de », « à la lumière de », « regarder », « percevoir » ou « observer ». Au début, je les ai remplacés de manière intuitive pour finir par avoir une liste de mots à moi à utiliser en matière de recherche. Cette liste contient notamment les mots suivants : « mobiliser », déployer », « adopter », « relever », « présenter », « révéler », « dévoiler », « signaler », « pointer », « exprimer », « remarquer », « constater », « habitants ». Ce travail peut parâtre mécanique, or il a été un puissant moteur de réflexivité sur ce que j'essayais de dévoiler dans ma thèse.

D'autre part, cette recherche visant à déplier des dimensions et des mouvements spatiaux et temporels du quotidien en train de se vivre, j'ai moi-même tenté d'utiliser du langage spatial et temporel pour nommer les concepts que je faisais émerger. Je peux citer par exemple : densification, dilatation, profondeur, légèreté, distance, décantation, parallèle, permanence, variation, etc.

J'ai aussi exploré « *d'autres modes d'expression* » pour « *la recherche et l'écriture* » (Beyes & Steyaert, 2012) : étant moi-même sensible aux visuels, j'ai développé de nombreuses infographies (Chapitres 4, 5 &6) ; avec Julie Hermans, dans le Chapitre 3 nous avons proposé de mobiliser un poème à la chinoise (ce que j'ai fait dans le Chapitre 6) ; ou avec mes collègues du TRAKK by UNamur, nous avons développé des podcasts (présentation de la thématique de la présente recherche).

7.3 Contributions managériales et pédagogiques

Cette recherche contribue à différents niveaux à la gestion de la créativité dans les organisations.

Tout d'abord, elle offre un nouveau modèle de processus créatif, à travers la conceptualisation par les différents [EspaceTemps] mobilisés par le créatif pour générer des idées. Par sa dimension de pratique de la créativité - « par quels moments je passe pour avoir des idées ? »-, ce modèle peut se révéler un outil plus facilement appropriable par les personnes qui souhaitent développer leur créativité. A cet effet, il peut être mobilisé de différentes manières: de manière autonome pour une meilleure compréhension de son propre processus et comme appui à son développement; en focus groupe, format que j'ai testé avec des doctorants et des enseignants en 2021 et 2022, dans lequel ils ont pu échanger sur leurs pratiques de créativité avec des pairs : le modèle des [EspaceTemps] m'a offert un soutien précieux pour la facilitation de ce focus groupe; comme outil pour les managers pour leur permettre de mieux s'approprier les dimensions spatio-temporelles du processus créatif et d'offrir à leurs travailleurs les différents [EspaceTemps] et environnements correspondants qui leur sont nécessaires pour générer des idées créatives. Il peut s'agir par exemple de favoriser des espaces de densification pour l'échange des connaissances, des volumes lumineux pour la dilatation, des espaces déconnectés permettant aussi la dilatation de différents sens, que ce soit l'ouïe par des baffles ou des écouteurs, des espaces avec vue dilatée, des parcours de marche intérieurs ou extérieurs, des espaces d'inspiration sur les thématiques d'intérêt de l'organisation ou des espaces intimes d'échange et confrontation.

Ensuite, elle offre une meilleure compréhension du design des espaces visant à stimuler la créativité, par la proposition de créer un « entre » de deux champs sémantiques. Nous proposons donc aux managers de concevoir ces espaces comme des espaces de signes qui permettent de créer un entre, l'espace créatif étant plus que des cloisons, du mobilier, ou du décor. Elle offre également une clé de lecture de l'espace expérientiel de ces espaces dédiés à la créativité, par la mise en évidence de polarités propres au TRAKK, mais dont les spécificités pourraient être testées dans d'autres espaces liés à l'innovation.

Enfin, les résultats de cette recherche indiquent l'importance de développer la notion de confiance des personnes et des managers dans différents éléments. Tout d'abord, l'expérience de la créativité nous a montré l'importance de la confiance dans le processus créatif. Ensuite, nous suggérons d'accorder beaucoup plus de confiance dans la composante Légèreté de la polarité Profondeur & Légèreté, à savoir de la confiance dans l'humain, l'autre, la bienveillance, le cœur et les émotions. Cette polarité semble mettre en évidence que l'alchimie de l'échange des connaissances est permise par "légèreté" qui permet le tout. Comme le dit Ulysse *: « C'est difficile de mettre quelque chose de précis en avant (...) c'est la relation humaine de manière générale hein, donc on rencontre quelqu'un, on l'apprécie, on commence à le côtoyer de plus en plus et euh ben voilà, il y a une confiance qui s'installe sans pour autant expliquer pourquoi, mais il y a cette alchimie donc euh, qui euh... qui est propice, qui est favorable. »* Enfin, il s'agit d'accepter et de faire confiance aux polarités, tant au niveau du vécu expérientiel individuel qu'au niveau de la conception de ces espaces. Cette notion de confiance est liée aux concept de "Paradox Mindset" développé par Miron-Spektor et al (2018): « *un « état d'esprit paradoxal », une posture qui détermine la mesure selon laquelle on accepte et on est énergisé ou non par les paradoxes* ».

7.4 Possibles améliorations et futures recherches

Cette thèse a constitué, comme toutes les thèses, un apprentissage du processus de recherche. Ce processus pourra donc encore être amélioré à de nombreux niveaux. Ce serait par exemple intéressant d'insérer les dimensions temporelles dans le guide d'exploration de l'espace expérientiel connivent, pour développer un guide d'exploration de l'espace-temps expérientiel connivent. Maintenant que je suis un peu plus expérimentée méthodologiquement, je pense que cela vaudrait également tout de même la peine de tester les entretiens d'explicitation pour aller plus loin avec le cadre conceptuel de l'espace expérientiel connivent. J'ai découvert assez tard, lors d'une revue de littérature, le carnet de bord du processus créatif (« Creative Process Report Diary ») qu'ont développé Botella et al (2017) pour faire relater le processus de créativité par des créatifs. Il serait également fort intéressant de tester cette technique en parallèle d'entretiens d'auto-confrontation.

En plus de tester le modèle des [EspaceTemps] dans d'autres contextes créatifs, notamment scientifiques, de futures recherches pourraient s'intéresser à faire émerger les [EspaceTemps] du processus créatif au niveau collectif, lors d'ateliers créatifs animés par exemple avec la méthodologie du « Creative Problem Solving ». Il serait également important de faire émerger les [EspaceTemps] plus spécifiquement en lien avec les phases de problématisation et de développement des idées, qui ont été moins abordées dans cette recherche.

D'autre part, en ce qui concerne le champ d'étude empirique que l'on pourrait mener avec le nouveau cadre conceptuel, il pourrait être riche de comparer l'étude de l'espace expérientiel connivent dans d'autres espaces dédiés à la créativité, que ce soit en Belgique ou à l'étranger. Cette méthode pourrait aussi être testée pour révéler les dimensions spatio-temporelles d'autres pratiques de travail, peut-être impensées elles-aussi.

Au niveau méthodologique, il pourrait être intéressant d'investiguer la possibilité de mixer la méthodologie d'étude de l'espace expérientiel connivent avec l'utilisation des entretiens d'explicitation.

Au niveau managérial et pédagogique, pour aller plus loin dans l'appropriation des impensés de l'expérience créative, il pourrait être intéressant de fabriquer des objet qui matérialisent et donnent vie aux différents [EspaceTemps].

L'infographie 8 reprend les contributions de la thèse et les futures recherches possibles.

Infographie 8 - Contributions de la thèse et futures recherches

8 CHAPITRE 8. LES [ESPACESTEMPS] DE MA THESE

8.1 Mes [EspaceTemps] du processus créatif

Lors du travail de longue haleine qu'a représenté cette thèse, j'ai moi-même expérimenté différents [EspaceTemps]. En tant que chercheuse, j'ai moi-même suivi un processus créatif, le processus scientifique, pour réaliser cette thèse et proposer de nouvelles idées à la littérature scientifique. Au fur et à mesure que je les ai faits émerger, j'ai appris sur mon propre processus créatif, ce qui semblait parfois un peu schizophrénique, et j'ai fini par personnellement mobiliser les [EspaceTemps] pour faire émerger mes idées.

J'ai par exemple vécu de manière intense [DensificationDilatée] pour mon travail de conceptualisation. Cela s'est traduit pour moi par un travail du geste avec des schémas de codes et de concepts: des mindmaps d'abord papier ou sur le logiciel Xmind, ensuite le logiciel Cmaptool, et enfin du simple papier A3 avec de grands schémas. Pour cela, il était préférable que je sois chez moi, sur une grande table, avec de grandes périodes de concentration. C'est également passé par de la marche dans la nature sur un morceau bétonné de 800 m dans les champs près de chez moi. Le matin avant de commencer à travailler, je faisais une ou deux fois l'aller-retour. Je me posais une question complexe relative à la recherche en cours, je commençais à marcher et souvent, les questions, qui semblaient figées et très succinctes, commençaient à se déplier et à s'ouvrir, m'offrant des embryons de réponses à creuser. S'il y avait trop d'idées qui émergeaient, je finissais ma balade prématurément pour aller les noter rapidement avant de les oublier ou à m'envoyer un rapide email.

Pour [DistanceDécantée], j'ai aussi personnellement ressenti le phénomène de reboot dont parlent les créatifs, notamment après une courte sieste ou une bonne nuit.

Pour [EmergenceCaptée], j'ai aussi des moments qui fonctionnent bien. La douche, dans un état de semi-réveil est un moment où mon cognitif m'envoie plein d'idées, auxquelles je tente de porter toute mon attention.

8.2 Mes [EspaceTemps] en mode nomade digitale

Avec une double casquette de chercheuse à la Fac et de gestionnaire de projet au TRAKK, je me suis aussi muée en digitale nomade, travaillant dans notre bureau de la Fac, le bureau du trakkproto et celui du TRAKK, dans le coworking ou la salle Chill au TRAKK, mais aussi chez moi (avec covid ou sans covid), dans ma voiture ou le train, dans des bars ou restaurants, à la bibliothèque, dans mon jardin, dans la maison de vacances ou la maison de campagne familiale, souvent assise, parfois couchée quand j'étais malade, en marchant le matin sur le chemin de Ravel près de chez moi, dans ma douche, avec casque ou sans casque (je vous conseille les playlists « Just Focus » ou « Intense studying » de Spotify pour un son dilaté 😉).

Je vous propose une petite collection des images de ces [EspaceTemps] de ma thèse dans l'infographie 9.

Infographie 9 - Les [EspaceTemps] de ma thèse

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- Amabile, T. M. (1988). A model of creativity and innovation in organizations. *Research in organizational behavior, 10(1), 123-167.*
- Amabile, T. M. (1997). Motivating creativity in organisations: On doing what you love and loving what you do. *California management review, 40(1), 39-58*.
- Amabile, T. (2012). Componential theory of creativity (pp. 3-4). Boston, MA: Harvard Business School.
- Amabile, T. M., Conti, R., Coon, H., Lazenby, J., & Herron, M. (1996). Assessing the work environment for creativity. *Academy of management journal*, *39*(5), 1154-1184.
- Amabile, T. M., & Mueller, J. S. (2008). Studying creativity, its processes, and its antecedents: An exploration of the componential theory of creativity. *Handbook of Organizational Creativity.*
- Amabile, T. M., & Pratt, M. G. (2016). The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning. *Research in organizational behavior*, 36, 157-183.
- Aroles, J., Mitev, N., & de Vaujany, F.-X. (2019). Mapping themes in the study of new work practices. New Technology, Work and Employment, 34(3), 285-299.
- Aubouin, N., & Capdevila, I. (2019). "La gestion des communautés de connaissances au sein des espaces de créativité et innovation : Une variété de logiques de collaboration". *Innovations*, 1, 105-134.
- Aubouy, M. (2019). *De quoi la créativité est-elle le nom. Petit traité sur l'innovation n° Z6.1*. Nullius in verba.
- Bachelard, G. (1957). La poétique de l'espace.
- Bauman, Z. (2000). Liquid Modernity. Cambridge: Polity.
- Berman, S. (2010). Capitalizing on complexity. *IBM Global Business Services, Somers, USA.*
- Besson, R. (2017). Rôle et limites des tiers-lieux dans la fabrique des villes contemporaines. Territoire en mouvement, 34.
- Beyes, T., & Michels, C. (2011). The production of educational space: Heterotopia and the business university. *Management Learning*, 42(5), 521-536.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2006). Justifying theatre in organisational analysis: A carnivalesque alternative? Consumption, Markets and Culture, 9(02), 101-109.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2011). The ontological politics of artistic interventions: Implications for performing action research. Action Research, 9(1), 100-115.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2012). Spacing organization: Non-representational theory and performing organizational space. *Organization*, *19*(1), 45-61.
- Beyes & Holt (2020). The topographical imagination: Space and organization theory. *Organization Theory*, *1*(2), 2631787720913880.
- Billeter, J. F. (2006). Contre François Jullien. Editions Allia.
- Botella, M., Nelson, J., & Zenasni, F. (2016). Les macro et micro processus créatifs. *Créativité et apprentissage, 33-46*.
- Botella, M., Nelson, J., & Zenasni, F. (2017). It is time to observe the creative process : How to use a creative process report diary (CRD). *The Journal of Creative Behavior*.
- Botella, M., Zenasni, F., & Lubart, T. (2018). What are the stages of the creative process? What visual art students are saying. *Frontiers in psychology, 9*.

- Botella, M., & Lubart, T. (2019). From dynamic processes to a dynamic creative process. *In Dynamic Perspectives on Creativity (p. 261-278)*. Springer.
- Brem, A., & Utikal, V. (2019). How to manage creativity time? Results from a social psychological time model lab experiment on individual creative and routine performance. *Creativity and Innovation Management*, 28(3), 291-305.
- Bruner, J. S. (1962). The conditions of creativity. *Contemporary Approaches to Creative Thinking, 1958, University of Colorado, CO, US; This paper was presented at the aforementioned symposium.*
- Burret, A. (2017). Étude de la configuration en Tiers-Lieu : La repolitisation par le service. *Université de Lyon.*
- Cadman, L. (2009). *Nonrepresentational theory/nonrepresentational geographies*.
- Capdevila, I. (2015). Les différentes approches entrepreneuriales dans les espaces ouverts d'innovation. innovations, 3, 87-105.
- Carlsen, A., Clegg, S., & Gjersvik, R. (2012). Idea work. *Oslo: Aschehoug, 143.*
- Casey, E. S. (1993). Getting back into place : Toward a renewed understanding of the place-world. Indiana University Press.
- Cawelti, S., Rappaport, A., & Wood, B. (1992). Modeling Artistic Creativity : An Empirical Study. *Journal of Creative Behavior*, 26(2), 83-94.
- Cayirdag, N. (2020). Time. In Runco & Pritzker (2020). Encyclopedia of Creativity.
- Certeau, M. de. (1994). *L'invention du quotidien*.
- Chia, R. (2002), Essai: Time, Duration and Simultaneity: Rethinking Process and Change in Organizational Analysis, *Organisation Studies*, 23(6), 863-868.
- Chia, R. (2010). *Rediscovering becoming: Insights from an oriental perspective on process organization studies*.
- Chia, R., & Nayak, A. (2012). Décisions dramatiques ou incisions imperceptibles? Revue française de gestion, 6, 147-166.
- Chia, R., & Nayak, A. (2017). *Circumventing the logic and limits of representation: Otherness in East-West approaches to paradox*. Oxford University Press.
- Chiapello, È. (1998). *Artistes versus managers le management culturel face à la critique artistique*. Paris: Éd. Métailié.
- CNUCED (2008). Rapport sur l'économie créative. PNUD-CNUCED. Avec UNESCO, OMPI et CCI.
- CNUCED (2010). Rapport sur l'économie créative. PNUD-CNUCED.
- Cohendet, P., & Simon, L. (2007). Playing across the playground: paradoxes of knowledge creation in the videogame firm. *Journal of Organizational Behavior: The International Journal of Industrial, Occupational and Organizational Psychology and Behavior*, 28(5), 587-605.
- Cohendet, P., Parmentier, G., & Simon, L. (2017). 13. Managing knowledge, creativity and innovation. *The Elgar companion to innovation and knowledge creation*, 197.
- Corazza, G. E., & Lubart, T. (2020). The big bang of originality and effectiveness : A dynamic creativity framework and its application to scientific missions. *Frontiers in Psychology, 11, 2472*.
- Corazza, G. E. (2020). Dynamic Creative Process. In S. Pritzker & M. Runco (Éds.), *Encyclopedia of Creativity (Third Edition*). Elsevier.
- Costa, A. L. (2006). Five themes in a thought-full curriculum. *Thinking skills and creativity*, 1(1), 62-66.

- Csikszentmihalyi, M. (1996). Flow and the psychology of discovery and invention. *HarperPerennial, New York*, *39*.
- Dale, K. (2005). Building a social materiality: Spatial and embodied politics in organizational control. Organization, 12(5), 649-678.
- Dale, K., Kingma, S. F., & Wasserman, V. (2018). *Organisational space and beyond: The significance of Henri Lefebvre for organisation studies*. Routledge.
- De Molli, F., & De Paoli, D. (2020). How does the aesthetic experience of third places affect the creative process. *Collaborative Spaces at Work: Innovation, Creativity and Relations*.
- De Paoli, D., Sauer, E., & Ropo, A. (2017). The spatial context of organizations: A critique of 'creative workspaces'. *Journal of Management & Organization*, 1-22.
- De Vaujany, F.-X. (2015). *Sociomatérialité et information dans les organisations*. Presses de l'Université Laval.
- De Vaujany, F.-X., Dandoy, A., Grandazzi, A., & Faure, S. (2018). *Experiencing a New Place as an Atmosphere: A Focus on Tours of Collaborative Spaces*.
- Doorley, S., & Witthoft, S. (2012). *Make space: How to set the stage for creative collaboration*. John Wiley & Sons.
- Drazin, R., Glynn, M. A., & Kazanjian, R. K. (1999). Multilevel theorizing about creativity in organizations: A sensemaking perspective. *Academy of management review*, *24(2)*, 286-307.
- Dul, J., Ceylan, C., & Jaspers, F. (2011). Knowledge workers' creativity and the role of the physical work environment. *Human resource management*, *50*(6), 715-734.
- Duymedjian, R., Germain, O., Ferrante, G., & Lavissière, M. C. (2019). The role of the entrepreneurial encounter in the emergence of opportunities: Vallée's Dallas Buyers Club. *Entrepreneurship & Regional Development*, *31*(7-8), 605-622.
- Eindhoven, J. E., & Vinacke, W. E. (1952). Creative processes in painting. *The Journal of General Psychology*, 47(2), 139-164.
- Fabbri, J. (2015). Les espaces de coworking pour entrepreneurs—Nouveaux espaces de travail et dynamiques interorganisationnelles collaboratives*. École polytechnique, Palaiseau.*
- Fabbri, J., & Charue-Duboc, F. (2013). The role of physical space in collaborative workplaces hosting entrepreneurs: The case of the 'Beehive'in Paris. In *Materiality and Space* (p. 117-134). Springer.
- Fabbri, J., & Charue-Duboc, F. (2016). Les espaces de coworking : Nouveaux intermédiaires d'innovation ouverte ?, Coworking spaces: New open innovation intermediaries? Revue française de gestion, 254, 163-180.
- Fetrati, M. A., Hansen, D., & Akhavan, P. (2022). How to manage creativity in organizations: Connecting the literature on organizational creativity through bibliometric research. Technovation, 115, 102473.
- Fortwengel, J., Schüßler, E., & Sydow, J. (2017). Studying organizational creativity as process : Fluidity or duality? *Creativity and Innovation Management*, 26(1), 5-16.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan*, *2*, 12-19.
- Fuller, M., & David, A. (2017). Making nothing or something: Corporate Fab Labs seen through their objects as they cross organizational boundaries. *24th Innovation and Product development Management Conference.*

- Gaim, M., & Wåhlin, N. (2016). In search of a creative space: A conceptual framework of synthesizing paradoxical tensions. *Scandinavian Journal of Management, 32(1), 33-44.*
- Gaim, M., Wåhlin, N., & Jacobsson, M. (2019). The role of space for a paradoxical way of thinking and doing : A study of idea work in architectural firms. *Creativity and Innovation Management*, 28(2), 265-281.
- Gandini, A. (2015). The rise of coworking spaces : A literature review.
- Garud, R., Gehman, J., & Tharchen, T. (2018). Performativity as ongoing journeys: Implications for strategy, entrepreneurship, and innovation. Long Range Planning, 51(3), 500-509.
- Gavard-Perret, M. L., Gotteland, D., Haon, C., & Jolibert, A. (2012). Méthodologie de la recherche en sciences de gestion. Réussir son mémoire ou sa thèse, 2.
- Genoud, P., & Moeckli, A. (2010). Les tiers-lieux, espaces d'émergences et de créativité. *Revue économique et sociale*, *68*(2), 25-34.
- Germain, O. (2010). Quand l'opportunité rencontre la stratégie. Revue française de gestion, 206, 171-187.
- Gill, M. J. (2014). The possibilities of phenomenology for organizational research. Organizational research methods, 17(2), 118-137.
- Gill, R., Pratt, A. C., & Virani, T. E. (2019). *Creative hubs in question: Place, space and work in the creative economy*. Springer.
- Glăveanu, V. P., & Sierra, Z. (2015). Creativity and epistemologies of the South. *Culture & Psychology*, 21(3), 340-358.
- Glăveanu, V. P. (2014, a). Distributed creativity: Thinking outside the box of the creative individual. Springer.
- Glăveanu, V. P. (2014, b). The psychology of creativity: A critical reading. Creativity. Theories–Research–Applications, 1(1), 10-32.
- Goffman, E. (1959). Presentation of self in everyday life.
- Groves, K., & Marlow, O. (2016). *Spaces for innovation: The design and science of inspiring environments*. Frame Publishers.
- Guilford, J. P. (1957). Creative abilities in the arts. *Psychological review*, 64(2), 110.
- Haner, U.-E. (2005). Spaces for creativity and innovation in two established organizations. *Creativity and innovation management*, *14*(3), 288-298.
- Hargadon, A. B., & Bechky, B. A. (2006). When collections of creatives become creative collectives: A field study of problem solving at work. *Organization science, 17(4),* 484-500.
- Hautala, J. (2011). Academic knowledge creation as a spatio-temporal process : The case of international research groups in Finland. University of Oulu Oulu.
- Hjorth, D. (2005). Organizational entrepreneurship: With de Certeau on creating heterotopias (or spaces for play). *Journal of management inquiry*, *14*(4), 386-398.
- Hjorth, D., Strati, A., Drakopoulou Dodd, S., & Weik, E. (2018). *Organizational creativity, play and entrepreneurship: Introduction and framing*. SAGE Publications Sage UK: London, England.
- Howkins, J. (2001). The creative economy: How people make money from ideas.
- Hunter, S. T., Bedell, K. E., & Mumford, M. D. (2007). Climate for creativity: A quantitative review. *Creativity research journal*, *19*(1), 69-90.
- Ivanova, O., & Persson, S. (2017). Transition as a ubiquitous and a continuous process: Overcoming the Western view. Journal of Change Management, 17(1), 31-46.

- Jullien, F. (1996). Traité de L'Efficacité.
- Jullien, F. (1999). Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine et en Grèce, coll.«Le Livre de Poche».
- Jullien, F. (2001). *Du temps : Éléments d'une philosophie du vivre*. Grasset.
- Jullien, F. (2012). *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité. Pratiques, 253*
- Jullien, F. (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Editions Gallimard.
- Jullien, F. (2015a). *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*. Editions Gallimard.
- Jullien, F. (2015b) – Conférence : Peut-on décrire phénoménalement l'expérience ? - Chaire sur l'altérité du Collège d'études mondiales, Fondation Maison des Sciences de l'homme - voir https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-nationale-de-france/peut-decrire-phenomenalement-lexperience-par-francois
- Kaufman, J. C., & Glaveanu, V. P. (2019). 2 A Review of Creativity Theories. *The Cambridge Handbook of Creativity*, 27.
- Koen, P. A., Ajamian, G. M., Boyce, S., Clamen, A., Fisher, E., Fountoulakis, S., Seibert, R. (2002). *Fuzzy front end: effective methods, tools, and techniques*. Wiley, New York, NY.
- Koestler, K. (1964). *Le cri d'Archimède : La découverte de l'Art et l'art de la Découverte* (Vol. 201).
- Korde, R., & Paulus, P. B. (2017). Alternating individual and group idea generation: Finding the elusive synergy. *Journal of Experimental Social Psychology*, 70, 177-190.
- Kohn, N. W., Paulus, P. B., & Choi, Y. (2011). Building on the ideas of others: An examination of the idea combination process. *Journal of Experimental Social Psychology*, 47(3), 554-561.
- Kozbelt, A. (2020). Theories of Creativity. In S. Pritzker & M. Runco (Éds.), *Encyclopedia of Creativity (Third Edition)* (p. 632-639). Academic Press.
- Kristensen, T. (2004). The physical context of creativity. *Creativity and innovation management*, *13*(2), 89-96.
- Kurtzberg, T. R. (2005). Feeling creative, being creative: An empirical study of diversity and creativity in teams. *Creativity Research Journal*, 17(1), 51-65.
- Latham, A., McCormack, D. P., McNamara, K. and McNeill, D. (2009) Key Concepts in Urban Geography. London: Sage
- Lampel, J., Honig, B., & Drori, I. (2014). Organizational Ingenuity: Concept, Processes and Strategies. *Organization Studies*, 35(4), 465-482.
- Lefebvre, H. (1974). La production de l'espace, *Anthropos, Paris*
- Lefebvre, H. (2004). Rhythmanalysis: Space, time and everyday life. A&C Black.
- Lejeune, C. (2014*).* Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer. *De Boeck.*
- Lévi-Strauss, C. (1962). La pensée sauvage *(Vol. 289). Paris : Plon*.
- Liefooghe, C. (2018). Le tiers-lieu, objet transitionnel pour un monde en transformation. *L'Observatoire*, (2), 9-11.
- Lubart, T. (2012). Les ressorts psychologiques de la créativité. *Revue économique et sociale*, 4, 13-21.
- Lubart, T. I., & Getz, I. (1997). Emotion, metaphor, and the creative process. *Creativity research journal*, 10(4), 285-301.

- Lubart, T., Mouchiroud, C., Tordjman, S., & Zenasni, F. (2015). *Psychologie de la créativité-2e édition*. Armand Colin.
- Lubart, T., Glaveanu, V. P., de Vries, H., Camargo, A., & Storme, M. (2019). 20 Cultural Perspectives on Creativity. *The Cambridge handbook of creativity*, 421.
- Malinin, L. H. (2016). Creative practices embodied, embedded, and enacted in architectural settings : Toward an ecological model of creativity. *Frontiers in psychology*, *6*, 1978.
- Malinin, L. H. (2019). How radical is embodied creativity ? Implications Mandalaki, E., & Pérezts, M. (2020). It takes two to tango: Theorizing inter-corporeality through nakedness and eros in researching and writing organizations. Organization, 1350508420956321.
- Malinin, L. H., Williams, A., & Leigh, K. (2016). The psycho-spatial dynamics of workplace designs for creative disruption. In *International perspectives on business innovation and disruption in design. Edward Elgar Publishing*.
- Mandalaki, E., & Pérezts, M. (2020). It takes two to tango: Theorizing inter-corporeality through nakedness and eros in researching and writing organizations. *Organization*, 1350508420956321.
- Marrewijk, A. V. (2011). Aesthetic experiences of designed organisational space. *International Journal of Work Organisation and Emotion*, *4*(1), 61-77.
- Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard.
- Martens, Y. (2011). Creative workplace: Instrumental and symbolic support for creativity. *Facilities*, *29*(1/2), 63-79.
- Martindale, C. (1999). Biological bases of creativity. *Handbook of creativity*, 2, 137-152.
- Masset, J., & Decrop, A. (2017). Videography entitled" Tomorrowland Festival-A heterotopia of Deviation". In Association for Consumer Research
- Massey, D.B. (2005). For space. Sage.
- Mccoy, J. M. (2005). Linking the physical work environment to creative context. *The Journal of Creative Behavior*, *39*(3), 167-189.
- McCoy, J. M., & Evans, G. W. (2002). The potential role of the physical environment in fostering creativity. *Creativity Research Journal*, 14(3-4), 409-426.
- Meinel, M., Maier, L., Wagner, T. F., & Voigt, K.-I. (2017). Designing Creativity-Enhancing Workspaces: A Critical Look at Empirical Evidence.
- Mérindol, V., Bouquin, N., Versailles, D. W., Capdevila, I., Aubouin, N., Le Chaffotec, A., Chiovetta, A., & Voisin, T. (2016). Le Livre blanc des open labs. Synthèse.
- Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard.
- Miron-Spektor, E., & Erez, M. (2017). Looking at creativity through a paradox lens. *The oxford handbook of organizational paradox*, 434.
- Miron-Spektor, E., Ingram, A., Keller, J., Smith, W. K., & Lewis, M. W. (2018). Microfoundations of organizational paradox : The problem is how we think about the problem. *Academy of Management Journal, 61(1), 26-45.*
- Moriceau, J.-L., & Soparnot, R. (2019). *S'exposer, cheminer, réfléchir. Composer sa méthode qualitative.*
- Nayak, A., & Chia, R. (2011). Thinking becoming and emergence: process philosophy and organization studies. In Philosophy and organization theory. Emerald Group Publishing Limited.

- Nayak, A., Chia, R., & Canales, J. I. (2020). Noncognitive Microfoundations: Understanding Dynamic Capabilities as Idiosyncractically Refined Sensitivities and Predispositions. *Academy of Management Review*, *45*(2), 280-303.
- Niu, W. (2019). 21 Eastern–Western Views of Creativity. *The Cambridge handbook of creativity*, 448.
- Oldham, G. R., & Cummings, A. (1996). Employee creativity: Personal and contextual factors at work. *Academy of management journal, 39(3*), 607-634.
- Ortmann, G., & Sydow, J. (2018). Dancing in chains: Creative practices in/of organizations. Organization Studies, 39(7), 899-921
- Osborn, A.F. (1965). *The creative trend in education*. Buffalo, NY: Creative Education Foundation.
- Parnes, S. J., & Biondi, A. M. (1975). Creative behavior: A delicate balance. *The Journal of Creative Behavior, 9(3), 149-158.*
- Paulus, P. B., & Coskun, H. (2012). Group creativity. In J. M. Levine (Ed.), *Group processes* (pp. 215–239). Amsterdam: Elsevier.
- Persson, S., & Shrivastava, P. (2016). Sustainable development of human resources inspired by Chinese philosophies: A repositioning based on Francois Jullien's works. *Management and Organization Review*, *12*(3), 503-524.
- Petitmengin, C. (2001). *L'expérience intuitive.* L'Harmattan.
- Pieret, D. (2011). Efficacité et efficience selon François Jullien. Dissensus, 4.
- Plucker, J. A., Beghetto, R. A., & Dow, G. T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists ? Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. *Educational psychologist*, *39*(2), 83-96.
- Pratt, A. C. (2021). Creative hubs: A critical evaluation. *City, Culture and Society*, 24, 100384.
- Puccio, G. J. (2020). Polarities in Creativity: Revisiting Amabile's Componential Model. *In Creativity at Work (p. 143-155). Springer.*
- Rietzschel, E. F., Nijstad, B. A., & Stroebe, W. (2010). The selection of creative ideas after individual idea generation: Choosing between creativity and impact. *British journal of psychology*, 101(1), 47-68.
- Rothenberg, A. (1999). Janusian process. *Encyclopedia of creativity*, 2, 103-108.
- Rhodes, M. (1961). An Analysis of Creativity. The Phi Delta Kappan, 42(7), 305-310.
- Runco, M.A. (1991). Divergent thinking. Westport, CT: Ablex.
- Russ, S.W. (2020). Emotion/Affect. In S. Pritzker & M. Runco (Éds.), *Encyclopedia of Creativity (Third Edition*). Elsevier.
- Sacépé, K., Ben-Mahmoud-Jouini, S., & Fabbri, J. (2018). Les modèles économiques des espaces collaboratifs d'innovation. *Innovation et participation*, 109.
- Sailer, K. (2011). Creativity as social and spatial process. *Facilities*, *29*(1/2), 6-18.
- Saives, A.-L., Charles-Pauvers, B., Schieb-Bienfait, N., & Michel, B. (2016). Lieuité et socialisation organisationnelle : Les raisons du lieu pour les travailleurs de très petites entreprises créatives et culturelles. *Management international/International Management/Gestiòn Internacional*, *21*(1), 41-57.
- Schon, D. A. (1983). The reflective practitioner: how professionals think in action.
- Sergot, B., & Saives, A.-L. (2016). Unplugged-Relating place to organization: A situated tribute to Doreen Massey. *M@n@gement*, *19*(4), 335-352.
- Serres, M. (2015). *Petite poucette.* Le pommier.

- Simonsen, K. (2007). Practice, spatiality and embodied emotions: An outline of a geography of practice. Human affairs, 2, 168-181.
- Simonton, D. K. (1999). *Origins of genius: Darwinian perspectives on creativity*. Oxford University Press.
- Smith, W. K., & Lewis, M. W. (2011). Toward a theory of paradox: A dynamic equilibrium model of organizing. *Academy of management Review*, 36(2), 381-403.
- Spinuzzi, C. (2012). Working alone together: Coworking as emergent collaborative activity*. Journal of Business and Technical Communication, 26(4), 399-441.*
- Stephenson, K. A., Kuismin, A., Putnam, L. L., & Sivunen, A. (2020). Process studies of organizational space. Academy of Management Annals, 14(2), 797-827.
- Strati, A. (2010). Aesthetic understanding of work and organizational life: Approaches and research developments. *Sociology Compass*, 4(10), 880-893.
- Suire, R. (2016). La performance des lieux de cocréation de connaissances. Réseaux, 2, 81-109.
- Suire, R. (2013). Innovation, espaces de co-working et tiers-lieux : Entre conformisme et créativité (Innovation, Co-Working and Third Places: Between Conformism and Creativity) (SSRN Scholarly Paper ID 2210127). *Social Science Research Network.*
- Tanizaki, J. I. (2017). *Louange de l'ombre*. Editions Philippe Picquier.
- Taylor, S., & Spicer, A. (2007). Time for space: A narrative review of research on organizational spaces. International Journal of Management Reviews, 9(4), 325-346.
- Thoring, K., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2018a). Creative environments for design education and practice: A typology of creative spaces. *Design Studies*, *56*, 54-83.
- Thoring, K., Mueller, R. M., Luippold, C., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2018b). Co-creating an idea lab: Lessons learned from a longitudinal case study. *CERN IdeaSquare Journal of Experimental Innovation*, 2(1), 30-37.
- Thoring, K., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2019). Creative space: a systematic review of the literature. In *Proceedings of the Design Society: International Conference on Engineering Design* (Vol. 1, No. 1, pp. 299-308). Cambridge University Press.
- Thoring, K., Mueller, R. M., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2020). Spatial design factors associated with creative work: A systematic literature review. *AI EDAM*, *34*(3), 300-314.
- Thoring, K., Gonçalves, M., Mueller, R. M., Desmet, P., & Badke-Schaub, P. (2021). The architecture of creativity: Toward a causal theory of creative workspace design. *International Journal of Design*, *15*(2), 17-36.
- Tonner, A. (2019). Consumer culture poetry: Insightful data and methodological approaches. Consumption Markets & Culture, 22(3), 256-271.
- Törnqvist, G. (2004). Creativity in time and space. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography, 86(4), 227-243*.
- Torrance, E. P. (1988). The nature of creativity as manifest in its testing. In R. Sternberg (Ed.), The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives (pp. 43-75). Cambridge: Cambridge University Press.
- Toussaint, S. (2016). Vers une compréhension de l'habiter dans la consommation: l'expérience des lieux de service polyfonctionnels .Doctoral dissertation, Lille 2.
- Treffinger, D. J. (1995). Creative problem solving: Overview and educational implications. *Educational Psychology Review*, 7(3), 301-312.

- Trompette, P. et Vinck, D. (2009). « Retour sur la notion d'objet-frontière ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009, vol. 3, no 1, p. 5-27.
- Turner, V. (1974). Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 60(3).
- Turner, V., & Turner, V. W. (1970). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual* (Vol. 101). Cornell University Press.
- UNESCO (2013). Rapport sur l'économie créative. Élargir les voies du développement local.
- Vallat, D. (2017). Que peut-on apprendre des tiers-lieux 2.0? *XXVIe conférence de l'AIMS (Association Internationale de Management Stratégique)*.
- Van Gennep, A. (1909). *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* (Vol. 5). É. Nourry.
- Van Gennep, A. (1960). The rites of passage. University of Chicago Press
- Van Meel, J. J., Martens, Y., & van Ree, H. J. (2010). *Planning office spaces: A practical guide for managers and designers*. Laurens King.
- Vásquez, C., & Cooren, F. (2013). Spacing practices: The communicative configuration of organizing through space-times. Communication theory, 23(1), 25-47.
- Vermersch, P. (2014). L'entretien d'explicitation (8e édition augmentée). ESF éd.
- Verzat, C., & O'Shea, N. (2021). Reconnaître la place des émotions dans le travail en groupe : Étude exploratoire en éducation à l'entrepreneuriat. *Les Annales de QPES, 1(4).*
- Vidaillet, B., & Bousalham, Y. (2018). Coworking spaces as places where economic diversity can be articulated: Towards a theory of syntopia. *Organization*.
- Wallas, G. (1926). The art of thought. New York: Harcourt, Brace.
- Weiner, E. (2016). The geography of genius: A search for the world's most creative places from ancient Athens to Silicon Valley. Simon and Schuster.
- Weinfurtner, T., & Seidl, D. (2019). Towards a spatial perspective: An integrative review of research on organisational space. *Scandinavian Journal of Management*, *35*(2), 101009.
- Woodman, R. W., Sawyer, J. E., & Griffin, R. W. (1993). Toward a theory of organizational creativity. *Academy of management review*, 18(2), 293-321.
- Williams, A. (2013). *A grammar of creative workplaces*. University of East London.
- Zhou, J., & George, J. M. (2003). Awakening employee creativity: The role of leader emotional intelligence. *The leadership quarterly, 14(4-5),* 545-568.

REMERCIEMENTS

La thèse est un véritable parcours, une aventure, dans mon cas une phase de vie. Personnellement, c'était aussi la possibilité de mobiliser mes compétences analytiques et de compréhension, trop délaissées dans mon expérience professionnelle précédente de gestionnaire de projets. C'est cette motivation intrinsèque de pouvoir me consacrer au travail même de la recherche qui m'a apporté l'endurance pour arriver à ce moment du chemin. Mais ce parcours n'aurait pas été possible sans l'appui et l'affection de plusieurs très belles personnes, que je ne pourrai jamais remercier assez de m'avoir entourée et soutenue pendant cette aventure passionnante.

En premier lieu, je souhaite remercier du fond du cœur les Professeurs Claire Lobet-Maris et Anne Wallemacq, mes promotrices de thèse qui auront été à mes côtés tout au long de ce voyage. Votre bienveillance, votre expérience, votre disponibilité, votre pertinence intellectuelle m'ont accompagnée sur ce parcours qui partait de très loin, du positivisme de mes études en ingénieur de gestion pour arriver à la phénoménologie de François Jullien. Vous avez pu trouver les mots et me faire grandir dans ce nouveau métier. Anne, merci d'avoir repoussé fortement mes limites, de m'avoir offert de nombreuses opportunités en me tendant un livre comme si de rien n'était ou en m'invitant à accompagner un mémorant avec toi. Claire, merci de ta présence inébranlable, de ta gentillesse, de ta bonne humeur et de ton appui sans faille. Nous reparlerons encore toutes les 3 de nos [EspaceTemps] passés dans notre petit terrier et de notre petit groupe de messages Whatsapp (Part en Thèse). Mais aussi de ces ateliers de la semaine des 4 lundis où nous avons pu faire expérimenter la créativité à plusieurs habitants du TRAKK et terminer par de petits apéros tardifs.

Je souhaite aussi remercier les membres de mon comité d'accompagnement de thèse, le Professeur Julie Hermans et le Professeur Valérie Chanal. Julie, merci de m'avoir partagé tout ton savoir-faire pendant le travail de l'article sur Jullien, de tes suggestions toujours pertinentes et précises, de tes petits messages de prise de nouvelles et d'encouragement sans compter ton enthousiasme débordant pour toutes les folles idées qui donne de l'énergie pour déplacer des montagnes. Valérie, merci beaucoup d'avoir accepté de monter dans ce train. Tes suggestions d'amélioration des recherches et de lectures ont toujours été très riches et les moments passés à Grenoble dans votre belle communauté de Promising toujours une joie pour moi.

Par ailleurs, je voudrais remercier plusieurs académiques sans qui ce parcours n'aurait pas atteint la qualité actuelle : un énorme merci au Professeur Olivier Germain qui m'a éclairé dès le début de mon processus de thèse sur la particularité de la pensée de François Jullien et de ce qu'elle impliquait, et ceci notamment lors d'une première rencontre épique 🤪; merci aussi au Professeur Raffi Duymedjian, qui m'a également accompagnée dans ce décodage complexe de cette pensée de François Jullien ; je suis aussi très reconnaissante de l'apprentissage puissant, profond et pratique de la méthodologique qualitative acquis lors du séminaire de recherche en théorie ancrée du Professeur Christophe Lejeune ; enfin, j'ai fortement apprécié les discussions passionnantes et bienveillantes sur la philosophie de la science permises pendant le séminaire d'épistémologie du Professeur Mathieu de Nanteuil.

Thèse rime souvent avec isolement. Ce ne fut pas mon cas avec une recherche-action dans le cadre d'un hub créatif qui grouille de sérendipité et d'actions. Je remercie tous mes collègues du hub pour les moments de travail heureux, concentrés, surréalistes et très « Fédériens » passés avec vous. Dans le cadre de cette thèse, je tiens à remercier plus particulièrement Charlotte Jeuniaux pour son attention à comprendre mes recherches et sa contribution dans le développement de tous les visuels et infographies liés. Un merci aussi particulier à mes collègues du département avec qui j'ai pu partager mes préparations de conférence et dont j'ai pu avoir les retours très améliorants mais aussi des discussions plus liées au champ de la gestion : Claire-Anais Boulanger, Julie Solbreux, Nathalie Dumont & Vanessa Ketels. Merci aussi aux académiques du CIRCé, notre centre de recherche en créativité et innovation, Annick Castiaux, Wafa Hammedi et Isabelle Linden. Nous avons vécu de beaux moments en parallèle de ma thèse, que ce soit lors de ma première conférence en Ecosse, notre expédition d'échange scientifique en Tunisie ou le cours de FABRIKK, un laboratoire d'innovation co-animé à 4 enseignants.

Enfin, sur un plan plus personnel, je voudrais remercier de tout cœur mon mari, Tom, et mes enfants, Arthur, Gabrielle et Gaspard qui ont dû composer pendant ces longues années, et surtout la dernière, avec une épouse et une maman penchée de longs moments, parfois le soir et le week-end, parfois pendant la période des examens, sur son ordinateur ou ses bouquins, de cet investissement, parfois au détriment de notre vie personnelle. Merci de m'avoir offert la chance de faire un métier qui me plait et me passionne. Merci de m'avoir soutenue. J'aimerais remercier également mes amis proches qui ont compris et accepté mon indisponibilité chronique de ces derniers mois. J'espère ne pas vous avoir trop assommés de créativité ;-). Merci aussi à ma tante Marie-Pierre pour ses relectures soigneuses et intelligentes. Last but not least, un énorme merci à ma maman, ma belle-maman et mon beau-papa pour leur soutien tendre et constant.

Un dernier petit clin d'œil là-haut à mon papa et mon bon-papa. Vous croyiez la lignée des Docteurs Dethier éteinte avec vous : je suis heureuse de vous annoncer qu'elle se perpétue. Ce ne sera juste pas « Docteur en médecine », mais « Docteur en économie et gestion »... 😜

Véronique, Jodoigne, ce 20 octobre 2022

Les recherches développées dans ce manuscrit ont pu être réalisées grâce au soutien financier du Fonds européen de développement régional de l'Union européenne et de la Wallonie (En Mieux). Elles s'inscrivent dans le cadre du projet Namur Innovative City Lab : « TRAKK - Capacity Building des acteurs du TRAKK en matière de dynamique créative et innovante ».

Nous tenons également à remercier chaleureusement Charlotte Jeuniaux pour les infographies.

Note : Les travaux de recherche ont été menés dans le cadre d'une recherche-action à destination première de la Région Wallonne, dont la langue est le français. Ce document et tous les travaux y afférents sont donc initialement rédigés en français, à la fois pour faciliter les aller-retours réguliers des travaux, hypothèses, et résultats vers le terrain. La version anglaise des articles existe.

trakk BY UNAMUR
www.enmieux.be
FEDER UNION EUROPEENNE
Wallonie
LE FONDS EUROPÉEN DE DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL ET LA WALLONIE INVESTISSENT DANS VOTRE AVENIR