

Attention et Création

Virginia Kastrup

Docteur en Psychologie, Université Fédérale de Rio de Janeiro

Virgínia Kastrup est docteur en Psychologie et professeur à l'Institut de Psychologie de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Chercheuse au CNPq/Brasil, elle fait également partie des membres fondateurs du NUCC - Nucleo de Pesquisa cognição e coletivos. Ses recherches s'articulent autour de la cognition inventive, des arts et du handicap visuel. Elle a publié *A invenção de si e do mundo* (Papyrus, 1999 ; Autêntica, 2007) et *Políticas da Cognição* avec Silvia Tedesco e Eduardo Passos (Sulina, 2008) avant de diriger, avec Eduardo Passos et Liliana da Escossia, la publication de *Pistas do Método da Cartografia* (Passos, Kastrup e Escóssia, Sulina, 2009). « Images mentales de personnes aveugles congénitales et précoces : le cas des images tactiles distales » est le nom du chapitre qu'elle a publié dans *Dire le non-visuel*, dirigé par Bertrand Verine (PUL, 2014). Enfin, elle a écrit un ouvrage intitulé *Cécité et invention : cognition, arts et accessibilité*. Portant sur l'articulation entre invention, arts et handicap visuel, il paraîtra prochainement chez Les Doigts qui rêvent.

Mots clés :

Actes d'attention, effort, esthétique, handicapés visuels, idée, processus.

Sommaire :

- | | |
|-------------------------------|------|
| 1. L'acte d'avoir une idée | p.4 |
| 2. L'effort de création | p.6 |
| 3. Création et auto-crétation | p.6 |
| 4. Bibliographie | p.10 |

Abstract :

Les processus de création mobilisent un fonctionnement de l'attention qui inclut des mouvements dépassant l'acte d'attention, normalement prédominant dans les activités courantes de la vie pratique. Ce texte développe l'idée que la création implique une fluctuation de l'attention. En analysant ces fluctuations, on s'aperçoit que la création n'est pas un processus spontané et qu'elle est aussi, de manière indissociable, un processus d'auto-création. Une étude sur le fonctionnement de l'attention de personnes aveugles et malvoyantes dans un atelier de céramique montre que la création d'objets déclenche, en même temps, des processus de création de soi.

Les processus de création sont multiples et variés. Ils ne se restreignent pas au domaine de la création artistique, scientifique, technologique ou philosophique, mais sont constamment présents dans notre vie quotidienne. Les grandes et petites créations font partie de notre connaissance du monde et traversent subjectivités et domaines cognitifs, styles de vie et paysages existentiels. Les pratiques artistiques sont fréquemment utilisées dans le cadre des travaux communautaires, des mouvements sociaux, de la réforme psychiatrique et de ce qu'on appelle la réhabilitation des personnes handicapées. Aujourd'hui, elles surgissent comme une voie et une perspective de transformation des subjectivités et des mondes constitués. Quand on cherche à analyser leurs effets, on ne va pas souvent au-delà de considérations vagues et imprécises telles que « les ateliers stimulent la créativité et augmentent l'estime de soi » ; ce qui, d'un point de vue conceptuel, est loin d'être satisfaisant.

Dans le domaine des études de la cognition, création et invention sont considérés comme des synonymes. Selon l'approche de la cognition inventive (Kastrup, 2007), l'invention n'est pas un processus psychologique particulier, mais une manière de poser le problème de la cognition. A partir de cette approche, nous parlons d'une perception inventive, d'une mémoire inventive, d'un langage inventif, d'un apprentissage inventif. Dans un mot, l'invention est le pouvoir de la cognition à différer d'elle-même. Étudier l'invention au moyen de paramètres scientifiques n'est cependant pas simple, car il n'y a pas de théorie de l'invention. Comme l'affirme Isabelle Stengers (1993), l'idée d'une théorie de l'invention est une contradiction de termes. Parce qu'elle ne se soumet pas à des lois générales, l'invention n'est pas sujette à des prévisions.

On a souvent confondu création avec créativité. Le concept de créativité a été formulé dans le contexte de la psychologie nord-américaine des années cinquante, à partir des travaux de J. P. Guilford (1979). La créativité est définie comme la capacité de produire une réponse originale à un problème donné. Ce qui est intéressant dans ce concept, c'est qu'il souligne l'existence d'une capacité créatrice distribuée à tous les individus. Dans cette mesure, il concourt à l'abandon de la notion de génie, qui désignerait un individu doté d'une capacité spéciale, supérieure et rare. En revanche, ce qui fait de la créativité une notion limitée, c'est sa conception comme une fonction de l'intelligence, comme la capacité de produire des solutions originales à des problèmes pré-existants. Dans ce sens, la créativité n'est qu'une partie du processus de création, qui, lui, est bien plus ample. Tandis que la créativité n'est que la création de solutions originales à des problèmes donnés, la création comprend la position des problèmes eux-mêmes. Quelques psychologues cherchent à expliquer la création, en affirmant que l'œuvre est créée de par des caractéristiques personnelles et le vécu du créateur. Toutefois, expliquer la création par le créateur ne semble pas pertinent. Au lieu d'en être un fondement, le sujet doit être compris, lui-même, comme un effet du processus de création. Le défi est d'expliquer la création sans faire appel à une instance créatrice. C'est l'action de créer que produit, par un processus de co-engendrement, le soi et le monde, le créateur et la créature, l'artiste et l'œuvre. Les deux sont des effets de pratiques créatrices concrètes. Il n'y a ni relation de causalité ni point de départ.

L'attention devient un thème central des études de la cognition à la fin du XX^e siècle. Les recherches reprennent des études développées par la psychologie et la philosophie, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui indiquaient déjà que l'attention ne se borne pas à l'acte de faire attention. La distinction proposée par W. James (1950) entre foyer (focus) et frange de la conscience indique le caractère sélectif, mais également fluide

de l'attention. James lui-même a reconnu la fluctuation de la conscience et de l'attention, en proposant le concept de flux de la pensée. James a comparé le flux de la pensée au vol d'un oiseau avec ses mouvements continus, se posant de temps en temps à certains endroits. Les vols et les pauses diffèrent en fonction de la vitesse du changement qu'ils apportent. La pause ne doit pas être comprise comme un arrêt du mouvement, mais plutôt comme un arrêt dans le mouvement. Vols et pauses attribuent un rythme à la pensée, et l'attention y joue un rôle essentiel. James montre encore que le fonctionnement de l'attention volontaire opère par saccades, par secousses qui cherchent à re-focaliser de façon répétée une attention qui a tendance à s'échapper à tout moment. Autrement dit, la sélection effectuée par la volonté rencontre une résistance pour se réaliser et demande un effort réitéré.

Les sciences cognitives apportent des éléments de réponse à sa compréhension et divers artistes décrivent leurs processus de création. Ces derniers comprennent un fonctionnement de l'attention qui inclut des mouvements distincts de l'acte de faire attention, d'habitude prédominant dans les activités ordinaires de la vie pratique. Je prendrai pour point de départ l'idée de P.Vermersch (2002a, 2002b), pour qui l'attention est le fond de fluctuation de la cognition. La fluctuation n'est pas seulement un type spécial d'attention, comme S. Freud (2005) parlait de l'attention flottante. Pour Vermersch, le propre de l'attention est sa fluctuation. Cela fait d'elle une espèce de sol mouvant et lui donne un rôle de premier plan dans la cognition inventive. J'analyserai ici les modulations du fonctionnement de l'attention, en montrant que la création n'est pas un processus spontané. Je propose aussi l'idée que la création est toujours un processus d'auto-crédation, c'est-à-dire que la création d'une œuvre ou d'un nouvel objet est aussi en même temps un processus de création de soi.

I. L'acte d'avoir une idée

Le processus de création ne se fait pas de manière spontanée, c'est-à-dire qu'il n'arrive pas de lui-même chez un sujet relaxé et passif. L'action spontanée se distingue de l'action volontaire. Ce qui caractérise l'action volontaire, c'est le fait de posséder une intention ou un but activement recherché. La présence de l'attention volontaire s'accompagne d'un sentiment d'effort pour réaliser l'action. L'action spontanée, au contraire, tout comme l'action automatique ou mécanique, n'implique pas d'investissement spécial de l'attention. Ni spontanée ni volontaire, le processus de création ne semble pas trouver sa place dans une telle dichotomie.

Prenons l'acte d'avoir une idée, qui est un moment important dans le processus de création. Lors d'une conférence donnée à des étudiants de cinéma, G. Deleuze (2004) affirmait qu'avoir une idée est quelque chose de rare, peu courant, une espèce de fête. Par ailleurs, nous n'avons pas **une** idée en général. Une idée est déjà destinée à tel ou tel domaine – cinéma, peinture, littérature, philosophie, sciences. Cela signifie que les idées sont déjà engagées dans leur mode d'expression. Elles surgissent comme prédestinées à un certain domaine. Deleuze affirmait encore que la philosophie, la science et l'art sont des formes de pensée et des activités créatrices. La philosophie existe pour créer des concepts, non pas pour réfléchir "sur". Il souligne qu'on ne crée pas des concepts en un clin d'œil. Cela exige du temps. Cela ne fonctionne pas non plus sur la base de la décision, du choix délibéré ou de la volonté. Il ajoutait ensuite que le créateur ne travaille pas pour le plaisir. Il doit être poussé par un besoin. Le créateur ne fait que ce qui lui est imposé par un besoin extrême. C'est comme

s'il était forcé à penser, forcé à créer. À partir d'une idée, il peut peut-être créer quelque chose, mais ce n'est pas garanti.

En décrivant son processus de préparation des cours, Deleuze affirmait qu'il faut beaucoup de travail et beaucoup de répétitions pour obtenir quelques minutes d'inspiration. Comme l'inspiration est le moment où l'on a une idée, un effort la précède. Il faut lire des textes avec attention, en se tenant aux aguets des problèmes qui y sont posés. Il faut parfois lire entre les lignes, par les pores où le texte respire, capter ses idées, ses bouffées d'air frais. Répéter la lecture et attendre les réverbérations. De ce genre de lecture, peut surgir l'inspiration que le professeur souhaite tant pour donner un cours fondé sur une idée nouvelle. Voilà la fête à laquelle Deleuze se réfère.

L'acte d'avoir une idée ne vient pas de la décision. C'est une expérience sans pilote, indépendante de la volonté d'un moi. Divers artistes, lorsqu'ils sont interrogés sur leur processus de création, affirment qu'ils sont envahis par les idées qui leur servent d'inspiration. Ils sont assaillis, comme si elles les envahissaient. Ils ne choisissent pas les idées. Au contraire, c'est comme s'ils étaient choisis par elles. Avoir une idée n'est pas le résultat d'une recherche active. L'acte ressemble davantage à une rencontre qu'au résultat d'une recherche. Mais ce n'est pas pour cela que l'idée surgit spontanément. En réalité, les notions de passivité ou d'activité ne sont pas en adéquation avec ce processus. Ce n'est pas une recherche orientée, ni une simple attente, non plus. On travaille pour avoir la possibilité de la recevoir. On peut la définir comme une attitude attentive de réceptivité active.

Dans la même direction, N. Depraz, F. Varela et P. Vermersch (2003) proposent la notion d'une attention à la fois concentrée et ouverte, comme celle qui caractérise la méditation bouddhiste. Il faut remarquer que les processus de concentration et de focalisation ne se superposent pas, car il peut y avoir focalisation sans concentration et également concentration sans foyer. Du point de vue de l'invention, il est très important de distinguer la concentration, qui est l'attention dotée d'épaisseur temporelle, et la focalisation qui peut être plate et sans mouvements de fluctuation. Du point de vue de l'invention, la focalisation sans concentration est stérile. En compensation, la concentration est indispensable.

L'idée active un processus de création. Le fonctionnement de l'attention va au-delà de l'attention focalisée dont la métaphore est le foyer lumineux. L'attention focalisée illumine un stimulus ou un objet parmi une infinité d'autres, avec une inhibition concomitante des autres. Mais dans le processus de création, il y a des fluctuations d'attention et une grande part de celui-ci a lieu hors du focus. Dans le processus de création, la distraction est un fonctionnement où l'attention expérimente une errance, en fuyant du foyer de la tâche et en allant en direction d'un champ plus ample, habité par des pensées hors contexte, des perceptions sans but, de vagues réminiscences, des objets flous et des idées fluides, qui viennent du monde extérieur ou intérieur. Le distrait est quelqu'un d'extrêmement concentré, pas simplement inattentif, mais son attention se trouve ailleurs. Il faut donc distinguer distraction et dispersion. La dispersion consiste en un déplacement répété du foyer attentionnel, qui rend impossible la concentration, la durée et la consistance de l'expérience. C'est par exemple le cas d'une personne qui zappe sans arrêt les chaînes de télévision. Des focalisations successives nuisent à la constitution de l'épaisseur temporelle de l'expérience. À la fin du XIX^{ème} siècle, Th. Ribot (1931) avait noté cette différence, en proposant de distinguer distraction dissipée (que j'appelle dispersion) et distraction absorbée.

2. L'effort de création

Il y a un en-deçà de l'idée, mais il y a aussi un au-delà de l'idée. Le processus de création ne s'épuise pas dans l'acte d'avoir une idée. L'idée neuve est une condition nécessaire, mais insuffisante pour que le processus de création se produise. Il n'est pas facile de créer quelque chose de nouveau, cela comprend un travail de composition et d'expérimentation avec la matière. Une fois l'idée donnée, un mouvement forcé doit suivre pour lui donner corps, pour en faire quelque chose qui se tienne, qui se tienne tout seul.

H. Bergson (1990) montre que l'effort, même s'il est un sentiment, ne doit pas se confondre avec quelque chose de purement sensible ou affectif. Dans cette direction, il parle d'un effort intellectuel, qui accompagne un fonctionnement cognitif fait de résistances, de luttes internes, de compositions et d'interférences réciproques. L'invention n'est pas qu'un effort, mais il y a de l'effort dans l'invention. Il y a un effort quand nous dévions des habitudes antérieures. Pour Bergson, dans l'invention, les choses ne vont pas d'elles-mêmes. Il existe un sentiment de difficulté, de gêne, des obstacles. Il y a effort quand il y a décélération et retard pour trouver une solution. L'idée peut se transformer au cours du processus de création. Celui-ci est marqué d'allées et venues, de mouvements de va-et-vient entre l'idée et son expression dans une œuvre concrète.

Dans l'attitude d'accueil et de réceptivité active à l'idée, nous apercevons une attention ouverte à la rencontre. Par la voie de la phénoménologie pragmatique, Depraz, Varela & Vermersch (2003) ont décrit comment l'attention peut changer de qualité, dans certaines conditions – dans ce cas, par la méthode de réduction phénoménologique. Ce changement correspond précisément au passage de l'attitude de chercher à l'attitude de rencontrer, de lâcher-prise (letting-go). C'est en cherchant à échapper à l'opposition entre attention avec effort et sans effort, entre tension et relaxation, que les auteurs proposent une formulation paradoxale d'une attention caractérisée par l'"effort sans effort".

3. Création et auto-crédation

Le processus de création n'est pas une projection subjective. La création d'une œuvre est, en même temps, un processus de création du créateur lui-même, c'est-à-dire, d'auto-crédation. Pour accompagner l'idée de Francisco Varela, on peut dire que sujet et objet, créateur et créature sont liés par une opération de co-engendrement (Varela, Thompson et Rosch, 1993). Sujets et objets sont des effets de ces pratiques. En avançant plus encore, le processus de création opère la déconstruction des configurations du sujet et de l'objet formées antérieurement.

Dans une recherche menée dans un atelier de céramique pour des personnes aveugles, à l'Institut Benjamin Constant, à Rio, nous avons eu pour objectif de comprendre le fonctionnement de l'attention des aveugles pendant le processus de création en céramique. On y a vérifié que, durant le processus de création, l'attention s'exerce de deux côtés : soit tournée vers l'extérieur, c'est-à-dire vers l'argile, soit tournée vers l'intérieur, comme une espèce d'attention à soi.

L'argile est une matière étrange et très particulière, avec des caractéristiques de malléabilité, de temporalité lente et imprévisible. L'argile est extrêmement flexible, mais il n'est pas possible de la dominer. Il faut entrer en

syntonie avec elle. Un sujet malvoyant a déclaré lors d'un entretien : « Il me semble que l'argile a sa propre vie. C'est comme ça. Je prends ta main et tu prends la mienne, en même temps. Toi serrant la mienne et moi serrant la tienne, pour voir qui est plus fort. L'argile est comme ça. Tu serre la pâte d'un côté, mais elle veut s'étendre de l'autre. Il faut s'entendre avec elle, sinon, tu n'arrives pas à travailler ». L'argile est une matière flexible et dynamique, qui n'a pas de forme définie. Elle porte plusieurs formes, d'une manière dynamique et potentielle. Le modèle hylémorphique aristotélicien ne rend pas compte du travail avec l'argile, parce qu'il ne s'agit pas d'imposer une forme à une matière douce et amorphe. Dans ce sens, faire de la céramique n'est pas mettre en relation un sujet actif et une matière passive.

La temporalité lente est la deuxième caractéristique de l'argile. Pour créer des objets en céramique, il y a des étapes à accomplir : battre la pâte, lui donner forme, mettre l'objet à sécher, le mettre au four. Sa troisième caractéristique est l'imprévisibilité. Les céramistes reconnaissent que leur métier n'est pas tout à fait maîtrisable et contrôlé. L'argile peut se fendre, peser, pencher vers un côté, casser, etc. Le défi est d'apprendre à inclure cette imprévisibilité au sein du processus de création. Une des femmes a décrit comment cette caractéristique s'est vérifiée dans un moment précis de son travail de création. Elle avait modelé un objet très complexe — un couple qui dansait entrelacé. À la fin, elle a quitté l'atelier et a laissé l'objet sécher. Quand elle est revenue, le jour suivant, elle s'est aperçu que l'argile était tombée. Tout s'était passé comme si la femme s'était assise sur la cuisse de l'homme. Elle a dit avoir trouvé cet effet inattendu très intéressant. La sculpture avait un certain aspect érotique. Elle conclut : « Quand je l'ai perçue, j'ai ri. J'ai ri et aimé. » Elle a dit aussi qu'avec cette situation vécue, elle a appris à laisser l'argile agir par elle-même.

Cependant, le travail de l'argile ne mobilise pas seulement une attention tournée vers l'extérieur, mais aussi une attention dirigée vers l'intérieur. C'est par l'intérieur que l'expérience va creuser et moduler la subjectivité. À l'atelier de céramique, la production d'objets est indissociable de la production de la subjectivité de ses participants. Dans la pratique artistique de la céramique, on a pu observer qu'il y avait une attention tournée vers la fabrication des pièces et également une autre dirigée vers soi. En accord avec la pensée de Varela, Thompson et Rosch (2003), nous pouvons dire que cette attention entre en contact avec la virtualité de soi. Le soi ne se limite pas au plan identitaire d'un ego, mais il se trouve relié à un réseau de processus d'où il émerge. Dans le cas de l'atelier, le travail de l'argile met les participants en contact attentionnel avec leur puissance inventive.

Le problème des modulations de l'attention est analysé par Depraz, Varela & Vermersch (2003). L'inspiration est la méthode de l'époché ou méthode de la réduction phénoménologique, formulée par E. Husserl. Les auteurs soulignent que nous avons, en général, des difficultés à effectuer la réduction, qui requiert la suspension de l'attitude naturelle, c'est-à-dire la mise entre parenthèses des jugements portés sur le monde. Ce n'est pas simple de mettre le jugement entre parenthèses. Essayant d'en faire une méthode concrète, les auteurs proposent que la formation du cycle de base s'effectue en trois gestes ou actes : suspension, redirection et lâcher-prise (*letting go*). La suspension de l'attitude naturelle de jugement est le premier geste et peut être déclenchée par un évènement particulier qui interrompt le flux cognitif habituel, comme dans le cas de la surprise esthétique. L'expérience esthétique surprend par la beauté ou par l'étrangeté, mais toujours par son caractère énigmatique, qui mobilise l'attention et inhibe l'attitude naturelle, qui est de recognition.

Elle installe un état d'exception. La suspension peut alors être comprise comme une interruption du flux cognitif ou comme une suspension du temps. Les deux autres actes du cycle de base touchent encore plus directement au problème de l'attention. Le deuxième geste qui se produit, fondé sur l'acte de suspension, est la redirection. L'attention, qui est normalement dirigée vers l'extérieur, est alors tournée vers l'intérieur. L'attention à soi est donc le deuxième acte du cycle de base. Dans le cas de l'expérience esthétique, la rencontre avec l'œuvre d'art installe une relation avec soi déjà marquée par la suspension de la tendance reconnaîtive. Quand l'attention subit ce repli de l'extérieur vers l'intérieur, elle n'active pas un processus de conscience de soi ou de réflexion. Si on considère que l'acte se produit déjà sous suspension, la relation avec soi ne laisse pas de place à des souvenirs personnels, des pensées ou des soucis. Au contraire, ce recueillement peut être appelé un mouvement de sortie de soi. Il s'agit d'un temps de réverbérations affectives, de résonances des forces captées dans l'expérience esthétique. Les forces et les affects que l'œuvre apporte fonctionnent comme des données extérieures et objectives. Le troisième geste cognitif consiste en un changement de la qualité de l'attention. C'est le lâcher-prise (*letting-go*). L'attention qui cherche est transmutée en attention qui trouve, accueille les éléments affectifs mobilisés. Des composants et des vecteurs appartenant à un plan pré-égoïque et pré-réflexif se connectent et résonnent avec les composants et les vecteurs objectifs de l'œuvre, en créant un plan commun d'altérité. L'altérité qui habite la subjectivité est spécialement perçue par l'attention à soi, que l'accouplement avec l'œuvre rend possible. Et voilà le cœur du problème de l'articulation entre la cognition inventive et la production de subjectivité.

Cette seconde qualité de l'attention – l'attention qui trouve – est caractérisée par une concentration ouverte, dépourvue d'intentionnalité et de foyer. Pour expliquer cette forme peu étudiée de l'attention – qui est à la fois concentrée et sans foyer – Varela donne l'exemple de la vision stéréoscopique, quand nous faisons des efforts pour voir une figure en 3D émerger d'un fond de formes indéfinies. Pour que la figure émerge, il faut regarder sans voir.

Une des femmes a donné un témoignage de ce mouvement de l'attention : « Quand j'ai réalisé ma première sculpture d'un visage, je ne suis pas arrivée à voir le visage. J'étais avec la boule dans ma main, en faisant le nez, l'œil, la bouche et... le visage. Ça me donnait une angoisse très forte, parce que je n'arrivais pas à voir avec ma main ». Il faut remarquer que la participante était devenue aveugle à l'âge de sept ans. Alors, il ne s'agissait pas d'un problème de reconnaissance tout court. C'est intéressant de noter qu'elle n'arrivait pas à percevoir ce qu'elle venait de faire. Dans l'entretien, elle raconte que la professeur s'est approchée d'elle et a dit : « Laisse le visage venir, relaxe-toi, il va venir ». Alors, elle a respiré profondément et a essayé de se détendre. Ensuite elle a mis le visage dans sa main, et finalement elle a réussi à le percevoir. Ce cas montre que le processus de création est produit, dans une certaine mesure, hors focus et sans un contrôle absolu du moi. C'est pour cela que la relation avec l'objet créé peut être faite d'inquiétude et « étrangement ».

Il pourrait également s'agir d'entendre sans écouter, et toujours de laisser venir quelque chose qui n'est pas visé par la conscience intentionnelle. Finalement, l'émergence intuitive et explicite de la forme se produit. Il faut noter que les trois gestes décrits ci-dessus ne suivent pas un ordre linéaire ni séquentiel. Chaque geste dépasse et conserve simultanément le précédent. Par conséquent, ils doivent être compris comme faisant partie d'un cycle, s'entrelaçant et produisant un mouvement circulaire.

Nous insistons sur le fait qu'il y a une modification notable de l'attention quand la cognition est mise en suspension. Redirigée vers l'intérieur, l'attention n'a pas accès à des représentations et ne fonctionne pas sur le registre du moi : je pense, je sais, etc. En l'absence de remplissage immédiat, l'attention traverse un vide, un intervalle temporel qui se révèle comme une attente. Cette attente est considérée comme étant le principal obstacle pour que la réduction s'accomplisse, car il faut que l'attention ouverte soit soutenue pour accueillir ce qui, venant de soi ou de l'œuvre, révèle la dimension de virtualité du soi et du monde. Par ailleurs, si nous pénétrons du côté intérieur de l'expérience, l'attention nous met en contact avec une distance intime, quelque chose qui nous habite, mais qui n'est ni de la connaissance ni du contrôle du moi (Kastrup, 2008). Dans ce cas, les pratiques de suspension, comme dans le cas de l'expérience avec l'argile dans l'atelier de céramique, sont des pratiques de présence à soi, où l'attention accède au fond processuel et inventif de la cognition. Il ne s'agit pas d'un processus naturel ni spontané, il doit être cultivé. Dans ce cas, il faut faire un apprentissage de l'attention.

L'attention est comme un muscle qui s'exerce. De par son statut de fluctuation de la cognition, elle est flexible et modulable. Il est toujours possible de l'exercer, soit d'une manière volontaire et intéressée (quand quelqu'un décide d'apprendre à jouer d'un instrument, par exemple), ou par la force d'un événement qui nous atteint de façon inhabituelle et inattendue (comme quand quelqu'un perd la vue). Nous pouvons aborder les deux cas avec les instruments conceptuels que nous venons de présenter. De quel apprentissage de l'attention s'agit-il ici ? Si nous répondons sans y penser, c'est juste la question de la redirection de l'attention qui nous vient à l'esprit. Il faut, dans les deux cas, cultiver l'ouïe. Dans le cas de perte de la vision, il faut surtout cultiver le toucher, car c'est lui qui remplace le mieux la vision dans la perception des formes. C'est la perception haptique, c'est-à-dire le toucher actif et explorateur, qui construit, en association avec des éléments auditifs et verbaux, la connaissance des objets, les images mentales, les cartes cognitives et tout un *Umwelt*. La redirection est un geste d'attention fonctionnel, nécessaire à la vie pratique. Mais il y a encore, dans les deux cas, l'acte de cultiver une attention qui dépasse le fonctionnel et renvoie à la cognition inventive. Il s'agit, comme nous l'avons déjà vu, de l'attention dotée d'une autre qualité, de l'attention concentrée et ouverte à la rencontre. Elle n'est pas exclusive pour la vision, c'est une possibilité de tous les sens.

De même que la perception esthétique, les pratiques artistiques sont capables de mobiliser cette attention supplémentaire. Avoir accès à la dimension de mobilité qui repose au fond des choses, c'est, par le côté intérieur de l'expérience, entrer en contact avec la durée et le champ des forces mouvantes qui habite la subjectivité, au-delà des formes apparemment fermées de l'identité et du moi. Dans cette mesure, dans les ateliers d'art, la création des pièces est indissociable de la création des participants eux-mêmes. Dans le cas des aveugles, l'expérience de déficience, produite dans un monde dont le paradigme est nettement oculo-centrique, est confrontée à l'expérience de puissance et d'invention. Dans le cas des personnes qui ont perdu la vision, l'expérience de l'atelier de céramique met en marche un long et laborieux travail de réinvention de soi et du monde, dont les limites doivent être dépassées jour après jour.

4. Bibliographie :

- Bergson, H. (1990). « L'effort intellectuel ». In: Bergson, H. *L'énergie spirituelle*. Paris : PUF. Original publié 1902.
- Deleuze, G. (2004). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Paris : Éditions Montparnasse/Libération.
- Depraz, N, Varela F. & Vermersch, P. (2003). *On Becoming Aware: A Pragmatic of Experiencing*. Philadelphia-Amsterdam, Benjamin Publishing.
- Freud, S. (1912/2005). Bourguignon, A., Cotet, P. & Laplanche, J. (Dir). « Œuvres complètes ». Vol. XI, 1911-1913. Paris : PUF.
- Guilford, J. P. (1959/1975) "Traits of creativity". In: Vernon, P. E. (Dir) *Creativity*. Harmondsworth: Penguin.
- James, W. (1950). *The Principles of Psychology*, 2 vol. New York: Dover Publications. Original publié 1890.
- Kastrup, V. (2004). "O aprendizado da atenção na cognição inventiva". *Psicologia & Sociedade*, 16 (3), pp. 7-16.
- Kastrup, V. (2007). *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Kastrup, V. (2008). "O lado de dentro da experiência: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida". *Psicologia: Ciência e Profissão*, 28, pp. 186-199.
- Kastrup, V. (2013). « Bergson, l'attention et les aveugles ». *Chimères*, 78, pp. 193 - 200.
- Ribot, T. (1931). *L'Attention*. Paris : Alcan. Original publié 1889.
- Stengers, I. (1993). *L'invention des sciences modernes*. Paris : La Découverte, 1993.
- Varela, F., Thompson, E. & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Paris : Seuil.
- Vermersch, P. (2002a). « La prise en compte de la dynamique attentionnelle : éléments théoriques ». *Expliciter*, 43 (jan), pp. 27-39.
- Vermersch, P. (2002b). « L'attention entre phénoménologie et sciences expérimentales : éléments de rapprochement ». *Expliciter*, 44 (mars), pp. 14-43.

Pour citer cet article :

Virginia Kastrup, Attention et Création, publié le 09 juin 2016
URL : <https://www.wikicreation.fr/attention-creation>