

Une généalogie de l'attention

Laurent Jenny

Jonathan Crary nous dévoile l'émergence de la notion d'attention dans la psychologie des années 1880-1890. Dans *L'attention en suspens*, il développe une thèse à première vue paradoxale : la « crise » est consubstantielle à la notion même. « Inventer » l'attention, c'était aussi reconnaître dans la perception une tension temporaire et instable, toujours susceptible de basculer dans le régime opposé de la « distraction ».

Jonathan Crary | *L'attention en suspens. Crise de la perception dans la culture moderne*. Trad. de l'américain par Cécile Magné. Les presses du réel, 472 p., 34 €

L'« attention » est aujourd'hui au cœur de toutes les inquiétudes culturelles et de toutes les convoitises marchandes. La « perte » d'attention semble miner les capacités d'apprentissage intellectuel les mieux établies en même temps que sa captation à des fins commerciales est devenue l'objet de technologies toujours plus efficaces à travers les nouveaux médias. En bref, elle apparaît l'objet d'une « crise » civilisationnelle sans précédent.

Jonathan Crary est un historien de l'art rompu à l'interdisciplinarité propre à la tradition des *cultural studies* (ce qui ne va pas toujours sans un associationnisme un peu débridé). Son livre convoque donc tous les savoirs connexes susceptibles d'éclairer le remodelage « moderne » de la perception : la philosophie et la psychologie de la fin du XIX^e siècle, l'étude des dispositifs optiques à visée récréative précédant le cinéma (kinétoscope, *Kaiserpanorama*, praxinoscope, etc.) et l'analyse d'œuvres picturales symptomatiques des effets de ce bouleversement sensible sur la représentation.

Pour saisir la rupture qu'instaure la psychologie de la fin du XIX^e siècle, il faut considérer ce dont elle se détache et qui depuis le XVIII^e siècle fondait l'esthétique classique. L'empirisme comprenait la perception en postulant l'immédiateté de la « sensation » : le sujet y était passivement exposé à des « impressions » qui s'inscrivaient en lui comme sur une argile malléable. De même, sur un plan optique, le modèle de la chambre noire régissait la vision : il supposait la constance et l'homogénéité parfaite d'un champ perceptif saisi d'emblée. C'est cette passivité et cette fixité de la sensation que remettent en question des philosophes et des psychologues de la fin du XIX^e siècle : pour un William James ou un Bergson, la sensation n'a rien de pur et elle engage toujours une

participation du sujet, composée de souvenir, de désir, de volonté et d'anticipation. Plus gravement, toute focalisation de l'attention sur un objet entraîne un flou et une distraction de l'ensemble où il apparaît. Comme l'écrit Cray :



« Pins et Rochers », Paul Cézanne (1897) © CC0/WikiCommons

« Il apparut clairement dans divers travaux sur l'attention qu'il s'agissait d'un concept volatil et incompatible avec tout modèle d'un regard esthétique soutenu. L'attention contenait toujours en elle les conditions de sa propre désintégration, elle était hantée par la possibilité de son propre excès – état que tout un chacun connaît lorsque nous essayons de regarder ou d'écouter trop longtemps une même chose. »

C'est dans ce contexte qu'ont commencé à se mettre en place des technologies de contrôle de l'attention cherchant à corriger sa labilité par une segmentation et un renouvellement constant des stimuli perceptifs, que ce soit dans l'espace du travail ou dans celui du divertissement, les deux sphères trahissant d'étonnantes convergences. Cray analyse ainsi le fonctionnement du *Kaiserpanorama* (1880) qui mesurait quatre mètres de diamètre, pouvait accueillir vingt-cinq spectateurs, un moteur faisant tourner entre eux des diapositives stéréoscopiques à intervalles de deux minutes. Cray relève que *« c'est un espace dans lequel l'alignement physique et temporel du corps et de la machine correspond aux rythmes de la production en usine, évoquant le travail à la chaîne où sont introduites des nouveautés et des interruptions afin d'empêcher l'attention de virer à la transe et à la rêverie »*. L'isolement des sujets y est simultanément accompli par leur absorption dans une tâche perceptive à la fois collective et séparée.

Crary entrelace son enquête avec l'analyse de trois grandes œuvres picturales qui témoignent chacune à sa façon d'un nouveau régime de la perception. Dans chacune d'elles, il trouve un écho de la crise induite par les ambivalences de l'attention et une tentative pour la surmonter esthétiquement.

Le tableau de Manet *Dans la serre*, exposé au Salon de 1879, avait été reçu comme un assagissement des audaces du peintre. La facture du visage de la femme assise sur un banc paraissait mieux « finie » et plus classique que dans les œuvres antérieures. Mais Crary décèle plutôt dans le tableau la figuration d'un conflit entre deux tendances contradictoires, l'une qui unifie la vision dans l'espace confiné de la serre, l'autre qui manifeste une dynamique de flux et de dispersion. Les deux personnages figurés semblent juxtaposés dans une non-communication absolue. La femme, aux yeux vides et inexpressifs, est plongée dans une rêverie presque somnambulique. Quant à l'homme, accoudé au dossier du banc derrière elle, il nous dérobe la direction exacte d'un regard qui paraît, lui aussi, se perdre dans le vide. L'espace de la serre n'est pas non plus dénué d'étrangeté. Les pots de fleurs et les balustres assurent un effet de confinement de la prolifération végétale autour des personnages. Le banc paraît bi-dimensionnel et, ajoute Crary, « *l'ensemble de l'espace semble se déformer et onduler à certains endroits...* ». Ainsi s'instaure une relation tendue entre « *les exigences d'une synthèse attentive immobilisante et le flux psychique, la dispersion perceptuelle de la dissociation* ».

Dans *Parade de cirque* (1888), le pointillisme coloré propre à Seurat engage la participation active de l'œil du spectateur dans une perception instable : vu de loin, le tableau n'est qu'« *un rectangle d'ardoise terne* », alors que de près il dévoile « *un champ irisé de roses tendres, de verts et de bleus* » faisant songer à une projection lumineuse. Et le sujet du tableau est non moins contradictoire : la parade nous annonce un spectacle qui nous est dérobé et, au lieu de nous offrir l'espace scénique attendu, le tableau nous propose un collage de personnages anonymes et indistincts sur la surface plate d'une affiche.

Enfin, c'est chez Cézanne, dans un tableau de 1900 comme *Pins et rochers*, qu'on peut observer les plus fortes perturbations perceptives. La partie supérieure du tableau offre une structure en treillis d'une grande clarté formelle mais dans la zone centrale du paysage on assiste à « *l'éradication de toute cohérence entre vision de près et vision de loin, entre ce qu'on a parfois appelé la perception haptique et optique* ». La nature s'y manifeste sous forme de « *vibrations, animations et réversions chromatiques* ».

Au terme de ce parcours généalogique, on est conduit à admirer la productivité artistique des inquiétudes perceptives suscitées par l'émergence des théories et des pratiques de l'attention à la fin du XIX^e siècle. Mais si les artistes de cette fin de siècle ont su contenir les tensions contradictoires qu'elles faisaient naître en les figurant dans leurs œuvres, force est de constater, un siècle et demi plus tard, que l'arraisonement économique de l'attention et sa quasi-

identification avec la distraction posent des défis culturels
autrement redoutables aux sociétés du XXI^e siècle.