

Suspensions de la perception : Attention, spectacle et culture moderne (1)

Dans le Phèdre, Socrate rappelle à son interlocuteur la description que Thot avait faite de l'écriture au roi Thamus et l'avertissement que celui-ci avait prononcé contre ses dangers : « Cette science, ô roi ! lui dit Theuth, rendra les Égyptiens plus savants et soulagera leur mémoire. C'est un remède que j'ai trouvé contre la difficulté d'apprendre et de savoir. Le roi répondit : Industrieux Theuth, tel homme est capable d'enfanter les arts, tel autre d'apprécier les avantages ou les désavantages qui peuvent résulter de leur emploi ; et toi, père de l'écriture, par une bienveillance naturelle pour ton ouvrage, tu l'as vu tout autre qu'il n'est : il ne produira que l'oubli dans l'esprit de ceux qui apprennent, en leur faisant négliger la mémoire. En effet, ils laisseront à ces caractères étrangers le soin de leur rappeler ce qu'ils auront confié à l'écriture, et n'en garderont eux-mêmes aucun souvenir. Tu n'as donc point trouvé un moyen pour la mémoire, mais pour la simple réminiscence, et tu n'offres à tes disciples que le nom de la science sans la réalité ; car, lorsqu'ils auront lu beaucoup de choses sans maîtres, ils se croiront de nombreuses connaissances, tout ignorants qu'ils seront pour la plupart, et la fausse opinion qu'ils auront de leur science les rendra insupportables dans le commerce de la vie »

Socrate, comme est bien obligé de le reconnaître Nicholas Carr dans *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains* (2011), partage l'avis de Thamus. « Celui donc, dit-il à Phèdre, qui prétend laisser l'art consigné dans les pages d'un livre, et celui qui croit l'y puiser, comme s'il pouvait sortir d'un écrit quelque chose de clair et de solide, me paraît d'une grande simplicité ; et vraiment il ignore l'oracle d'Arumon, s'il croit que des discours écrits soient quelque chose de plus qu'un moyen de réminiscence pour celui qui connaît déjà le sujet qu'ils traitent. » Socrate explique ensuite à Phèdre l'inconvénient de l'écriture (« comme de la peinture ») : « Les productions de ce dernier art semblent vivantes ; mais interrogez-les, elles vous répondront par un grave silence. Il en est de même des discours écrits : vous croiriez, à les entendre, qu'ils sont bien savants ; mais questionnez-les sur quelque une des choses qu'ils contiennent, ils vous feront toujours la même réponse. Une fois écrit, un discours roule de tous côtés, dans les mains de ceux qui le comprennent comme de ceux pour qui il n'est pas fait, et il ne sait pas même à qui il doit parler, avec qui il doit se taire. Méprisé ou attaqué injustement, il a toujours besoin que son père vienne à son secours ; car il ne peut ni résister ni se secourir lui-même. » « En substituant des symboles extérieurs aux souvenirs intérieurs », « la technologie de l'alphabet altère l'esprit d'une personne et pas pour le mieux » (i)

La presse à imprimer ne fit qu'empirer les choses à cet égard : « Lorsque les livres et les périodiques commencèrent à inonder le marché, les gens se sentirent pour la première fois submergés par l'information » (ii) Robert Burton, dans la préface de son *Anatomy of Melancholy* (1628), se plaint du « vaste chaos et [de] la confusion des livres, ils nous oppressent, nos yeux souffrent de lire, nos doigts souffrent de tourner [les pages]. » « Une des grandes maladies de ce temps est la multitude de livres qui

surchargent tellement le monde qu'il n'est pas capable de digérer l'abondance des matières oiseuses qui sont chaque jour concoctées et pondues (iii). »

50 ans après que Samuel Morse eut communiqué pour la première fois une information par télégraphe (« What hath god wrought? » : « Qu'est-ce que Dieu a fait ? », Nombres 23:23), technologie qui, pour paraphraser Marshall McLuhan, permet pour la première fois aux messages de voyager plus vite que les messagers (iv), un collaborateur de The Contemporary Review compta au nombre des phénomènes de la vie moderne responsables de la débilité nerveuse, de l'hystérie, de la neurasthénie, de l'irritabilité, de la mélancolie, outre le « tourbillon des chemins de fer [...], l'agitation des affaires, la faim de richesse, la soif des esprits vulgaires pour des plaisirs grossiers et instantanés », « la pluie de télégrammes ». (v)

Vinrent ensuite dans l'ordre, tous, à l'instar du livre, « extensions de l'homme » selon McLuhan, la presse, la radio, le cinéma, la TV et, enfin (?), Internet, la tablette et le téléphone portable. Mais, « [a]lors que toutes les technologies précédentes (à l'exception de la parole elle-même) avaient, en fait, étendu une partie de notre corps, on peut dire que l'électricité a étendu le système nerveux central lui-même, y compris le cerveau » (vi).

Dans un discours prononcé à l'université Notre Dame en 1955, le magnat des médias David Sarnoff, pionnier de la radio chez RCA et de la télévision chez NBC, balaya d'un revers de la main toute critique des médias de masse, sur lesquels il avait bâti son empire et sa fortune. Il rejeta la responsabilité des effets néfastes des technologies sur les auditeurs et les téléspectateurs : « Nous sommes trop enclins à faire des instruments technologiques les boucs émissaires des péchés de ceux qui les manient. » « Notre réponse habituelle à tous les médias, à savoir que c'est la manière dont ils sont utilisés qui compte, est la position aveugle de l'idiot technologique », répondit McLuhan à Sarnoff, en lui reprochant de parler avec « la voix du somnambulisme actuel » (vii). Le contenu d'un média n'est que « le morceau de viande saignant que le cambrioleur emporte pour distraire de l'esprit le chien de garde » (viii). McLuhan avait compris que chaque (nouveau) média change ceux qui les utilisent, c'est-à-dire tout le monde, car « la simulation technologique de la conscience [a été] étendue collectivement et corporativement [corporately] à l'ensemble de la société humaine » (ix). « Les effets de la technologie ne se produisent pas dans l'ordre des opinions ou des concepts », Ils modifient « les schémas de perception de façon constante et sans aucune résistance » (x), en agissant d'abord et avant tout sur l'ouïe, du moins selon McLuhan. Pour lui, en effet, les médias électr(on)iques ont un rapport de nature avec la perception haptique et auditive, tandis que les médias mécaniques ont des affinités avec la perception visuelle. Il n'en reste pas moins que l'image est une composante primordiale des premiers, comme le soulignent les quatre premiers points de La Société du spectacle (1967) :

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.

« Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant.

« Le spectacle se représente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. Du fait même que ce secteur est séparé, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée.

« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »

Lorsqu'il a lu ces premières lignes du livre de Guy Debord, le mot qui a dû retenir l'attention de Jonathan Crary (né en 1951), professeur associé d'histoire de l'art à l'université de Columbia, est « concentre ».

Dans son premier livre, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA/Londres, MIT Press, 1990), Crary offrait une perspective radicalement nouvelle sur la culture visuelle du XIXe siècle. À rebours des approches traditionnelles du problème des rapports entre le modernisme visuel et la modernité sociale, il considérait la visualité non pas à travers l'étude des œuvres d'art et des images, mais en analysant la construction historique de l'observateur. Il insistait sur le fait que les problèmes de vision sont inséparables du fonctionnement du pouvoir social et examinait comment, à partir des années 1820, l'observateur est devenu le lieu de nouveaux discours et pratiques qui situaient la vision dans le corps en tant qu'événement physiologique. Ils ont émergé à la suite du remplacement du « modèle philosophique prédominant de la perception visuelle humaine, fondé sur le mécanisme optique de la chambre noire – boîte fermée munie d'une faible ouverture et souvent d'une lentille convergente, servant à reproduire sur un écran l'image des objets extérieurs – par un nouveau modèle, physiologique, celui d'un œil incarné (xi), sensible à la lumière et soumis aux changements des

pulsations de la stimulation rétinienne extérieure et intérieure (ou entoptique) » (xii). La formalisation de l'optique physiologique s'est accompagnée de l'élaboration de théories et de modèles de « vision subjective » qui conféraient à l'observateur une autonomie et une productivité nouvelles, tout en permettant de nouvelles formes de contrôle et de normalisation de la vision dans le cadre d'une culture de masse embryonnaire dont les productions, généralement qualifiées de « réalistes », étaient en fait fondées sur des modèles de vision abstraits.

L'étude de la substitution progressive de « la représentation empiriste d'un dualisme spatial stable entre le sujet et l'objet [...] [par] un scénario temporel instable conçu pour un sujet et un objet en constante interaction physique et psychologique » dans le cadre de la diffusion des techniques cinématographiques au cours de la seconde moitié du XIXe siècle est l'objet du deuxième livre de Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Cambridge, Mass. MIT, 2000), dont nous donnons ci-dessous, dans un premier temps, l'introduction, non sans avoir attiré l'attention sur le fait que les processus qu'il décrit et analyse ont une origine antérieure au XIXe siècle (voir <https://elementsdeducationraciale.wordpress.com/2015/09/30/theatrocratie-3/>) et avoir encouragé le lecteur à étudier les effets que produit subconsciemment ou non (xiii) sur l'esprit, le mental, l'exposition prolongée à des écrans, où, en vertu du mécanisme de production et de projection des images, « le continu du monde est transformé en discontinu des images, puis transformé à nouveau en continuité de perception » ; où « des images fixes [...], projetées à une certaine cadence (16 ou 18 images par seconde pour le muet, pour les films parlants [les cadences les plus courantes en numérique sont 25, 24 et 50p, 30 et 60p] [...], [donnent] aux spectateurs l'impression que ces images sont en mouvement, alors qu'ils ne voient en réalité 'que' des images fixes projetées les unes après les autres à grande vitesse » (xiv) ; non seulement l'exposition prolongée à des écrans, mais aussi le choc en retour que subit le spectateur, lorsque ses yeux sont plus ou moins brutalement ramenés à la réalité, au flux continu d'images du monde extérieur.

Ce livre repose sur l'hypothèse que notre façon d'écouter, de regarder ou de nous concentrer sur quelque chose a un caractère profondément historique. Qu'il s'agisse de notre manière de nous comporter devant l'écran lumineux d'un ordinateur, de vivre une représentation à l'opéra, de réaliser certaines tâches productives, créatives ou pédagogiques ou d'accomplir plus passivement des activités routinières comme la conduite d'une voiture ou le visionnement de la télévision, nous sommes dans une dimension de l'expérience contemporaine qui exige que nous effacions ou excluions effectivement de notre conscience une grande partie de notre environnement immédiat. Je m'intéresse à la façon dont la modernité occidentale depuis le XIXe siècle exige que les individus se définissent et se façonnent par rapport à leur capacité d'« attention », c'est-à-dire leur capacité à s'abstraire d'un champ d'attraction plus large, qu'il soit visuel ou auditif, dans le but d'isoler ou de se concentrer sur un nombre réduit de stimuli. Le patchwork d'états déconnectés que constituent nos vies n'est pas une condition « naturelle », mais le produit de la profonde et prodigieuse transformation à laquelle a été soumise la subjectivité humaine en Occident au cours des 150 dernières années. Il n'est pas non plus anodin que l'immense

crise sociale de désintégration subjective que nous traversons en cette fin de XXe siècle puisse être diagnostiquée métaphoriquement comme un manque d' »attention ».

L'analyse critique et historique de la subjectivité moderne au cours de ce siècle a été fondée en grande partie sur la notion de « réception en état de distraction », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin et d'autres. Ces travaux ont donné lieu à l'hypothèse selon laquelle, à partir du milieu des années 1800, la perception est fondamentalement caractérisée par des expériences de fragmentation, de choc et de dispersion. Je soutiens que la distraction moderne ne peut être comprise que par sa relation réciproque avec l'émergence de normes et de pratiques d'attention. J'explorerai l'intersection paradoxale, qui existe de bien des façons depuis la fin du XIXe siècle, entre l'impératif d'une attention concentrée au sein de l'organisation disciplinaire du travail, de l'éducation et de la consommation de masse et un idéal d'attention soutenue comme élément constitutif d'une subjectivité créative et libre. Sans doute certains répondront-ils que je compare des conceptions qualitativement différentes de l'attention : que, par exemple, un individu cultivé contemplant une grande œuvre d'art pourrait avoir peu ou rien en commun avec un ouvrier d'usine concentré sur l'exécution d'une tâche répétitive. Cependant, comme je l'expliquerai, la possibilité même de concevoir une perception esthétique pure à la fin du XIXe siècle est inséparable des processus de modernisation qui ont fait du problème de l'attention une question essentielle dans les nouvelles constructions institutionnelles d'une subjectivité productive et docile. J'espère montrer comment les expériences modernes de séparation sociale et d'autonomie subjective sont toutes deux entrelacées dans les possibilités resplendissantes, les limites ambivalentes et les échecs d'un individu attentif.

Ce livre est une tentative de description des grandes lignes d'une généalogie de l'attention depuis le XIXe siècle et d'exposition de son rôle dans la modernisation de la subjectivité. Plus concrètement, j'examinerai comment, à la fin du XIXe siècle, les idées sur la perception et l'attention ont été transformées parallèlement à l'émergence de nouvelles formes technologiques de spectacle, d'affichage, de projection, d'attraction et d'enregistrement. J'essaierai de décrire comment les nouvelles connaissances sur le comportement et la constitution du sujet humain ont coïncidé avec des changements sociaux et économiques, avec de nouvelles pratiques de représentation et avec une réorganisation radicale de la culture visuelle/auditive. Dans ce livre, j'étudie d'un point de vue relativement inhabituel la crise générale de la perception qui a eu lieu dans les années 1880 et 1890 et, ce faisant, j'indique comment la notion controversée d'attention s'est retrouvée au centre d'une série de questions sociales, philosophiques et esthétiques au cours de ces années et, indirectement, au centre des développements ultérieurs auxquels elles ont donné lieu au XXe siècle.

C'est pour plusieurs raisons importantes pour que j'ai choisi le problème de l'attention comme cadre pour examiner un groupe d'objets dans cette période historique. La raison la plus significative est peut-être que l'attention, en tant que constellation de textes et de pratiques, est bien plus qu'une question

de regard, d'observation, de sujet considéré uniquement en tant que spectateur. Elle permet d'extraire le problème de la perception d'une équation facile avec tout ce qui relève du domaine de la vue et je soutiendrai que le problème moderne de l'attention englobe un ensemble de termes et de positions qui ne peuvent être interprétés simplement comme des questions d'opticalité. Ces dernières années, en raison de l'engouement pour l'étude de la visualité, la vision a trop souvent été posée comme un problème autonome qui trouve sa justification en lui-même. En privilégiant la catégorie de la visualité, on court le risque d'ignorer les forces de spécialisation et de séparation qui ont permis à cette notion de devenir le concept intellectuellement commode qu'il est aujourd'hui. Une grande partie de ce qui semble constituer le domaine du visuel est un effet d'autres types de forces et de relations de pouvoir. En même temps, la « visualité » peut facilement dévier vers un modèle de perception et de subjectivité qui est coupé de la notion plus riche et plus historiquement déterminée d'« incarnation », selon laquelle un sujet incarné est à la fois un lieu de pouvoir et un potentiel de résistance. A l'heure actuelle, affirmer la centralité ou l'« hégémonie » de la vision dans la modernité du XXe siècle n'a plus beaucoup de valeur ou de signification. Ainsi, comme je l'expliquerai, la culture spectaculaire n'est pas fondée sur la nécessité de permettre à un sujet de voir, mais sur des stratégies qui isolent et séparent les individus et les font habiter le temps en les privant de pouvoir. De même, les contre-formes d'attention ne sont ni exclusivement ni essentiellement visuelles, mais constituées d'autres temporalités et d'autres états cognitifs, comme ceux de la transe ou de la rêverie.

L'un des objectifs de mon livre *Techniques of the Observer* était de montrer comment les transformations historiques des idées sur la vision étaient inséparables d'un remodelage plus large de la subjectivité qui ne concernait pas les expériences optiques, mais les processus de modernisation et de rationalisation. Dans le présent ouvrage, qui étudie un champ d'événements très différent, l'un de mes objectifs est de démontrer comment, dans la modernité, la vision n'est qu'une des couches d'un corps qui peut être capturé, façonné ou contrôlé par une série de techniques externes ; en même temps, la vision n'est qu'une partie d'un corps capable d'échapper à la capture institutionnelle et d'inventer de nouvelles formes, de nouveaux affects et de nouvelles intensités. Je ne crois pas que des concepts exclusivement visuels tels que le « regard » ou la « contemplation » soient en eux-mêmes des objets d'explication historique valables (1). Mon utilisation du terme problématique de « perception » est avant tout une façon d'indiquer qu'il est possible de définir un sujet non pas par la seule modalité sensorielle de la vue, mais aussi par l'ouïe et le toucher et, plus important encore, par des modalités irréductiblement mixtes qui, inévitablement, ne sont que peu ou pas analysées dans les « études visuelles ». En même temps, je veux montrer comment les recherches de la fin du XIXe siècle sur la perception se sont efforcées de redonner à ce terme certaines de ses résonances latines originales – le sens de « capturer » ou « prendre captif », même s'il est apparu clairement qu'une telle fixité ou possession était impossible. En fait, dans les années 1880, la perception, pour beaucoup, était synonyme de « ces sensations vers lesquelles se tourne l'attention » (2).

L'importance du problème historique de l'attention réside en partie dans le fait qu'il constitue une charnière entre les questions soulevées dans les réflexions philosophiques modernes les plus influentes sur la vision et la perception (par exemple, par Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Georges Bataille et Jacques Lacan) et dans les travaux sur les effets modernes du pouvoir, sur les constructions sociales et institutionnelles de l'expérience et de la subjectivité (par exemple, par Michel Foucault ou Walter Benjamin). La première catégorie se caractérise généralement à cet égard par une insistance transhistorique sur l'absence fondamentale qui serait au cœur de la vision, sur l'impossibilité de la perception de la présence ou d'un accès visuel sans médiation à une plénitude d'être. Je soutiens cependant que l'attention ne devient un problème spécifiquement moderne qu'en raison de l'effacement historique de la possibilité de penser l'idée de présence dans la perception ; l'attention sera à la fois une simulation de la présence et un substitut de fortune, pragmatique, à son impossibilité. Dans *Techniques of the Observer*, j'ai montré comment l'essor de l'optique physiologique au début du XIXe siècle a déplacé les modèles de vision qui étaient fondés sur l'autoprésence du monde pour l'observateur et sur l'instantanéité et la nature atemporelle de la perception. Dans ce livre, j'examine certaines des conséquences de ce changement : en particulier l'émergence de l'attention comme modèle de la manière dont un sujet garde une perception cohérente et pratique du monde, un modèle qui n'est pas principalement optique ou même authentique (3). Les explications normatives de l'attention sont nées directement de la compréhension du fait qu'une saisie complète d'une réalité autoidentique n'était pas possible et que la perception humaine, conditionnée par des temporalités et des processus physiques et psychologiques, fournissait tout au plus une approximation provisoire et changeante de ses objets.

Il est donc important de souligner que l'immense transformation sociale de l'observateur au XIXe siècle part de l'hypothèse générale que la perception ne peut pas être pensée comme immédiateté, présence, ponctualité. La plupart des théories critiques récentes, dérivées d'une critique désormais inutile de la présence, ont été incapables de comprendre que le fait d'avoir ou non un accès perceptuel direct à l'autoprésence n'est pas intrinsèquement pertinent dans la culture disciplinaire et spectaculaire moderne. Ce qui est important pour le pouvoir institutionnel depuis la fin du XIXe siècle est simplement que la perception fonctionne d'une manière qui garantisse qu'un sujet est productif, docile et prévisible et est capable de s'intégrer et de s'adapter socialement. La prise de conscience que l'attention avait des limites au-delà et en deçà desquelles la productivité et la cohésion sociale étaient menacées a créé une indistinction volatile entre ce qui venait d'être catégorisé comme des « pathologies » de l'attention et les états créatifs et intenses d'absorption profonde et de rêverie. L'attention, comme je l'expliquerai, était un ingrédient inévitable d'une conception subjective de la vision : l'attention est en même temps le moyen par lequel un observateur individuel peut transcender ces limites subjectives et s'approprier la perception et un moyen par lequel celui qui perçoit s'expose à être contrôlé et annexé par des organismes extérieurs.

Tel est en résumé la portée intellectuelle de mon projet. Ses paramètres concrets sont cependant plus circonscrits. Bien que je m'étende sur une période d'environ vingt-cinq ans, de 1879 au tout début des années 1900, je n'ai aucunement l'intention d'écrire une histoire ou une étude des idées ou des pratiques de perception durant cette période. Dans le premier chapitre, je tente d'établir à la fois pourquoi, au XIXe siècle, l'attention est devenue un problème d'un genre résolument nouveau, très éloigné des conceptions historiques antérieures et pourquoi elle est devenue inséparable des recherches philosophiques, psychologiques et esthétiques sur la perception. J'indique en outre pourquoi les nombreux efforts, souvent contradictoires, pour expliquer l'attention empiriquement et pour la rendre gérable ont finalement échoué [à l'époque]. Tout au long des chapitres suivants, je présente des diagrammes provisoires de ces dernières décennies du XIXe siècle, diagrammes établis d'après des analyses locales d'un nombre relativement restreint d'objets, afin de considérer le problème interdépendant de la perception et de la modernisation. Bien que les chapitres se suivent chronologiquement et que les premiers objets présentés datent d'environ 1879, ma présentation est discontinue dans la mesure où je construis trois analyses relativement autonomes dans ce continuum historique.

Chacun des chapitres présente une constellation d'objets qui suggèrent certaines des façons dont les problèmes occasionnés par une perception modernisée contingente ont pris forme dans le cadre de la transformation plus large des pratiques culturelles occidentales à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Plus précisément, chacune de ces constellations comprend certaines des formes importantes de vision artificielle et de techniques de simulation de mouvements continus qui, à l'époque, étaient des composantes évidentes des nombreuses reconceptualisations de la perception ainsi que des éléments centraux du remodelage de la culture de masse. La critique a longtemps eu du mal à comprendre comment le film et l'art moderniste peuvent occuper un terrain historique commun. J'ai tenté d'équilibrer toute spéculation généralisante par des analyses très spécifiques de pratiques et d'objets concrets, tout en cherchant à éviter de les mettre au service de l'« illustration » ou de la preuve d'une thèse particulière sur les processus historiques que j'étudie. Cependant, le choix explicatif le plus important que j'ai fait a été de mettre en avant une seule œuvre d'art comme pivot de chaque chapitre. Ces œuvres primaires sont *Au conservatoire* de Manet (1879), *Parade de cirque* de Seurat (1887-1888) et *Pins et rochers* de Cézanne (vers 1900) ; chaque chapitre est donc une présentation généralement synchronisée d'objets segmentés par des intervalles d'environ dix ans sur l'axe diachronique du livre.

Crary1

Edouard Manet, *Au Conservatoire*, 1879.

Dans *Techniques of the Observer*, j'ai remis en cause les idées préconçues selon lesquelles la peinture moderniste des années 1870 et 1880 avait constitué un tournant décisif dans la constitution historique

de l'observateur et des pratiques de la vision et je réaffirme certainement cette position ici. En d'autres termes, le modernisme visuel a pris forme dans un champ déjà reconfiguré de techniques et de discours sur la visualité et l'observateur. Mais cela ne signifie pas pour autant que ces œuvres d'art ne doivent pas être examinées. Ce sont des objets sur lesquels je m'appuie pour étudier les conséquences et les répercussions de la montée en puissance des modèles subjectifs et physiologiques de la vision au début du XIXe siècle et ils sont au cœur de toute réflexion sur les nouveaux horizons créatifs et les contraintes engendrés par cette transformation historique. Cependant, le fait que les œuvres d'art tiennent une telle place dans ce projet ne signifie pas que je leur accorde un quelconque privilège ontologique. Mon livre part même d'une hypothèse contraire : j'explore la question de l'attention afin de questionner la pertinence d'isoler une contemplation ou une absorption d'ordre esthétique. Le champ des pratiques attentionnelles offre une seule et même surface hétérogène sur laquelle les objets discursifs, les pratiques matérielles et les artefacts de représentation n'occupent pas des strates qualitativement différentes, mais participent également à la production d'effets de pouvoir et de nouveaux types de subjectivités. Je ne cherche donc pas à retrouver un sens premier ou « authentique » qui serait en quelque sorte immanent à ces œuvres ; j'espère plutôt, en les examinant, construire une partie du champ de leur extérieur, multiplier les liens avec cet extérieur, « rester attentif au pluriel » de ces peintures, où « tout signifie sans cesse et plusieurs fois » (4).

Crary2

Georges Seurat, Parade de cirque, 1887-1888.

Cependant, mon intention n'est pas de positionner, par exemple, une œuvre de Seurat comme étant symptomatique ou déterminée par l'un des objets discursifs et des espaces institutionnels auxquels je me réfère. J'insiste sur le fait que certaines œuvres et les pratiques esthétiques spécifiques sur lesquelles elles reposent sont des éléments constitutifs de ce même champ d'événements, qu'elles sont des façonnages originaux de problèmes connexes. Il n'est donc pas arbitraire d'utiliser Manet, Seurat et Cézanne comme figures pour repenser les développements de cette période. Chacun d'entre eux s'est engagé dans une confrontation singulière avec les perturbations, les vides et les failles d'un champ perceptuel ; chacun d'entre eux a fait des découvertes sans précédent sur l'indétermination d'une perception attentive, mais aussi sur la façon dont ses instabilités peuvent être le fondement d'une réinvention de l'expérience perceptive et des pratiques de représentation. Monet et, dans une moindre mesure, Degas auraient pu être inclus dans ce projet, mais ne l'ont pas été parce qu'il n'était pas question qu'il dépasse une certaine taille. La raison du choix de ces peintures spécifiques apparaîtra clairement dans le développement ; en deux mots, elles ont en commun de poser le problème général de la synthèse perceptive et des possibilités interdépendantes de liaison et de désintégration de l'attention. En même temps, je m'intéresse à la façon dont ces images sans espace (mais pas plates) sont inséparables des formes artificielles de « réalisme » et de vérisimilitude optique qui sont apparues à l'époque.

Crary3

Paul Cézanne, Pins et rochers, v. 1900.

Je n'ai pas besoin d'insister sur le fait que ce livre a moins pour objet de dissenter sur l'art que de reconsidérer et de reconstituer une perception dans laquelle les pratiques artistiques étaient des composantes qui, pour être importantes, n'étaient guère primordiales. J'ai donc eu tendance à extirper ces peintures de certains des cadres historiques de l'art qui leur sont familiers et j'ai mis entre parenthèses toute explication « verticale » des œuvres d'art par leur relation avec les ruptures ou les continuités dont est faite la trajectoire historique linéaire des mouvements et des styles. Au contraire, à la suite de Gilles Deleuze et d'autres, j'ai mis l'accent sur les connexions transversales entre des objets de nature différente qui occupent des lieux très différents.

La proposition de Deleuze selon laquelle « la philosophie, l'art et le cinéma entrent dans des rapports de résonances mutuels et dans des rapports d'échanges, mais, à chaque fois, pour des raisons intrinsèques », permet de penser la coexistence simultanée, quoique autonome, d'artefacts culturels disparates en dehors des notions d'influence mécaniques ou biographiques et des distinctions dépassées entre la « haute » culture et la « basse » culture (5).

La valeur du titre de ce livre réside autant dans l'évocation que dans la description : le mot de « suspension » a plusieurs résonances importantes pour moi. Premièrement, je veux évoquer l'état de suspension, un regard ou une écoute si extatique qu'il dégage des conditions ordinaires, qu'il devient une temporalité suspendue, un vol stationnaire hors du temps. La racine du mot d'« attention » exprime l'idée de « tension » et aussi d'« attente ». Elle implique la possibilité de fixer quelqu'un ou quelque chose en un endroit déterminé ou dans une position donnée, de maintenir quelqu'un ou quelque chose dans un état d'émerveillement ou de contemplation, dans lequel le sujet attentif est à la fois immobile et sans fondement. Mais, en même temps, une suspension est aussi une annulation ou une interruption, c'est-à-dire, pour revenir à mon sujet proprement dit, une perturbation, voire une négation de la perception elle-même. Tout au long du livre, je m'intéresse à l'idée d'une perception qui peut être à la fois une absorption et une absence ou un report. C'est cette composition contradictoire de la perception que j'examinerai ici, non pas en l'identifiant de manière prétentieuse à quelque chose qui ferait partie des éternelles ruses de la vision, mais en explorant les conditions de la possibilité de son émergence historique. Il n'est peut-être pas nécessaire que je suggère que l'archéologie de ces conditions n'est que la préhistoire de notre propre présent et de ses mondes techno-institutionnels.

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, 2000, traduit de l'américain par B. K.

(i) Nicholas Carr, *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*, W. W. Norton & Company, Londres/New York, 2011, p. 55.

(ii) Ibid. p. 168.

(iii) Cité in *ibid.*

(iv) David Crowley et Paul Heyer, *Communication in History Technology, Culture, Society*, 6e éd., Routledge, Oxon/New York, NY, 2016, p. 102.

(v) T. Clifford Allbutt, *Nervous Diseases and Modern Life*, *The Contemporary Review*, vol. 67, janvier-juin 1895, p. 214.

(vi) Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw Hill, NY, 1964, p. 247.

(vii) Cité in W. Terrence Gordon (éd.), *Understanding Media: The Extensions of Man*, critical edition, Corte Madera, CA, Gingko, 2003, p. 23.

(viii) Ibid., p. 31.

(ix) Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 3.

(x) Cité in W. Terrence Gordon (éd.), *op. cit.*, p. 31.

(xi) Voir, au sujet du concept de cognition incarnée (*embodied cognition*), Léo Dutriaux et Valérie Gyselinck, *Cognition incarnée : un point de vue sur les représentations spatiales*, *L'Année psychologique*, vol. 116, n° 3, 2016, p. 419-65.

(xii) Steven Z. Levine, *Review of Jonathan Crary, Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, *Bryn Mawr Review of Comparative Literature*, vol. 3, n° 1, automne 2001.

(xiii) La Revue du droit public et de la science politique en France et à l'étranger (vol. 112, 1996) elle-même mentionne plusieurs méthodes utilisées pour l'impression du message subliminal par voie visuelle : « La méthode stroboscopique. Le stroboscope est un appareil permettant d'accélérer à volonté l'alternance de lumières et de ténèbres. Il est généralement utilisé à l'appui de techniques auditives mais peut également préparer l'individu à recevoir un message subliminal par voie visuelle : – lorsque le cycle d'alternance lumières / ténèbres varie de six à huit interruptions par seconde, il en résulte une perte de la perception de profondeur ; – lorsque le cycle d'alternance lumières / ténèbres s'élève à vingt-cinq interruptions par seconde, des éclairs lumineux créent de l'interférence avec les ondes alpha du cerveau qui contrôlent l'aptitude de la concentration ; lorsque le cycle d'alternance lumières / ténèbres est accéléré davantage, toute capacité de contrôle est perdue. La méthode tachistoscopique : Grâce à un tachistoscope, on peut inscrire en surimpression des images très rapides (1 / 3.000 de

seconde). Une telle image est indécélable à notre œil fonctionnant à la vitesse de 1 / 15e seconde. La vingt-cinquième image. La technique de la vingt-cinquième image est fort simple : les films au cinéma sont diffusés au rythme de vingt-quatre images par seconde. Il suffit d'intercaler une image différente pour créer un effet subliminal. Le film de Walt Disney Le Roi Lion emploie un procédé similaire afin d'accentuer dans l'esprit du spectateur la dimension dramatique de l'histoire ». Les milieux conspirationnistes font gorge chaude de projets comme MKUltra : à l'époque où il était en cours, des centaines de millions de personnes avaient déjà les yeux rivés à leurs écrans plusieurs heures par jour, totalement inconscientes des expérimentations faites télévisuellement sur elles.

(xiv) Éric Thouvenel, Cinéma et « logique du fluide », in Pierre-Albert Castanet, Frédéric Cousinié et Philippe Fontaine (éds.), L'Impressionnisme, les arts, la fluidité, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 83.

(1) Voir la remarquable analyse antivisuelle du regard dans Jean Starobinski, *The Living Eye*, traduit par Arthur Goldhammer, Harvard University Press, Cambridge, 1989 [éd. originale : *L'Œil vivant*, 1961], p. 2-7.

(2) Theodor Ziehen, *Introduction à la psychologie physiologique* [1891], traduit par C. C. Van Liew, Sonnenschein, Londres, 1895, p. 241.

(3) « Une bonne psychologie de l'attention ne doit pas nécessairement envisager la 'vision' comme un terme théorique » (Harold Pashler, *The Psychology of Attention*, MIT Press, Cambridge, 1998), p. 9.

(4) Roland Barthes, *S/Z*, traduit par Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1974 [éd. originale : *S/Z*, 1971], p. 11-12.

(5) Gilles Deleuze, *Negotiations*, Columbia University Press, New York, 1995 [éd. originale : *Pourparlers* (1972-1990), 1990], p. 125.