

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1999, 397 p.

Articulant histoire de l'art et théories scientifiques et philosophiques de la perception dans une perspective épistémologique, Jonathan Crary trace, à travers ses deux ouvrages *l'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 [1990]) et *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle and Modern Culture*, la généalogie d'un modèle de subjectivité relatif à la modernité et qui sera entériné par le capitalisme avancé. Conçus dans la continuité d'une réflexion portant sur la restructuration du regard et du rôle du spectateur mis en jeu par une série de pratiques et de discours scientifiques, culturels et sociaux, ces deux ouvrages dépassent largement le champ de compétence attaché traditionnellement à une chaire d'Histoire de l'art, occupée par l'auteur à l'Université de Columbia. Faisant preuve d'érudition et de créativité intellectuelle, Crary fait dialoguer l'histoire de la représentation et des dispositifs visuels avec le vaste processus de modernisation de la perception humaine observable, par exemple, dans le domaine psychologie scientifique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que son premier ouvrage étudiait l'émergence des modèles de

vision dans différentes disciplines entre 1810 et 1840, le deuxième revient, par le biais d'un examen des œuvres picturales de Manet, Seurat et Cézanne, sur la crise de la perception comme accès garanti, fiable, cohérent et immédiat à l'essence du monde visible. Dans les deux cas, il s'agit d'examiner les conséquences techniques, scientifiques, philosophiques, esthétiques et sociales de cette chute des modèles classiques fondés sur la stabilité du perçu, répercussions repérables autant dans les procédures visant à instrumentaliser et à domestiquer la vision humaine, que dans les stratégies de résistance ouvrant la subjectivité à des espaces potentiels d'émancipation. La culture spectaculaire qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle aurait donc façonné un prototype de sujet percevant dont la validité est attestée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle par les divers systèmes de normes, de pratiques et de discours réglementant l'attention – le cinéma, la télévision, la publicité et la cybernétique n'étant à cet égard que des épiphénomènes.

L'attention – et son pendant nécessaire, la distraction – apparaissent dès lors comme une réponse possible adressée à cette refonte du sujet aux prises avec un espace-temps perceptif voué à la précarité, l'hétérogénéité, la pluralité, la multisensorialité, la dynamisation, la dissolution et l'éclatement. Crary croise études des discours, des pratiques et des

représentations afin de vérifier la validité d'une hypothèse essentielle à sa démonstration : l'*attention* deviendrait un objet discursif majeur et une pratique d'objectivation scientifique à partir du moment où la *perception* se révèle incertaine car conditionnée par un corps toujours plus en proie à la distraction, à l'inertie, à la non-productivité, un corps dont la vérité empirique rend caduque la dualité subjectivité/objectivité. L'émergence de modèles de vision corporalisés coïncideraient donc avec les mesures servant à endiguer les vellétés d'une attention située à la lisière du pathologique (les maladies de la mémoire) et du parapsychologique (l'hypnose). Si le paradigme de l'attention renvoie à un fantasme d'autonomie et de maîtrise du sujet capable d'opérer une synthèse du perçu, il indique également une possible désintégration de la perception, cette oscillation étant conceptualisée par Crary en termes de crise propre à l'*épistémè* de la modernité. S'opposant aux théories « classiques » de la distraction comme destruction irréversible de la perception (Simmel, Benjamin, Kracauer, Adorno), Crary précise qu'attention et distraction ne constituent pas deux pôles opposés et antinomiques, mais s'inscrivent sur le trajet d'un continuum qui les fait participer du même processus dynamique de régulation réciproque. La distraction serait dès lors la cause et l'effet de la

construction de l'observateur attentif, une solution possible apportée à l'idéal d'attention requis par la modernité.

Appuyant méthodologiquement sa réflexion sur l'archéologie foucauldienne et l'analyse transversale deleuzienne, il l'oriente idéologiquement vers des postulats néo-marxistes destinés à critiquer les effets aliénants des techniques de rationalisation et de quantification des corps et des esprits, dans la voie tracée par les propositions de Guy Debord sur la société du spectacle ou de Fredric Jameson sur l'inconscient politique (*The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981), et plus en amont encore, de la tradition issue de l'École de Francfort. La discussion des modèles de vision enracinés dans l'épaisseur du corps est entièrement sous-tendue par un mode de raisonnement qui ne cesse de dialectiser les forces en présence : si les régimes perceptifs du XIX<sup>e</sup> siècle s'appliquent à canaliser l'attention du sujet percevant, ils prennent également en compte les conditions de possibilité de sa suspension, de sa conversion en son contraire, et donc de la négation de la perception elle-même. Selon Crary, la subjectivité moderne ne cesse ainsi de transiter sur un axe paradigmatique où des modalités perceptives contradictoires se succèdent, dans une logique à la fois d'alternance et de dépassement,

de réversibilité et de rébellion, de générativité stérile et de destructivité libératoire. Tirant un trait entre modernité, domestication de la vision, performance cognitive et économie capitaliste, il suggère que cette dernière, via l'invention de nouveaux produits et techniques, de nouvelles sources de stimulations et modalités de consommation d'images et de sons, impose au sujet une attitude paradoxale divisée entre une attention absorbée par des tâches laborieuses et spectaculaires, et un état de distraction signe d'une capacité d'adaptation à la variabilité incessante du champ perceptif. Dans cette théorie dialectique de l'attention comme à la fois produit standardisé de la modernité et expression d'une volonté consciente et autonome, Cray envisage le dispositif cinématographique comme le lieu où l'attention du spectateur se transforme autant en focalisation fascinée par une image absorbante, qu'en distraction anarchisante voulue par la dimension attractionnelle du cinéma des origines. Le sujet percevant de la modernité serait ainsi toujours en mesure de proposer des contre-modèles neutralisant les stratégies d'asservissement induites par la société de consommation et la modernité capitaliste.

Explicité dans l'épilogue, le titre choisi par l'auteur reconduit d'ailleurs le paradoxe inscrit au cœur de l'attention moderne conçue comme une forme de

suspension de la perception, c'est-à-dire comme un état de réceptivité particulier qui permet la captation de stimuli perceptifs hétérogènes et simultanés. Dans un premier temps, Cray se réfère de manière problématique aux thèses freudiennes sur l'attention comme fonction de la conscience et du principe de réalité – propositions marginales, limitées et vite périmées par des recherches ultérieures (thèses figurant dans *Projet d'une psychologie scientifique* (1895), réévaluées en fonction d'une nouvelle conception de la conscience qui lui est étroitement liée. Dès *L'interprétation des rêves* (1900), Freud relativisera grandement le rôle de l'attention comme manifestation possible de la conscience, marginalisant du même coup les questions afférentes). Mais il s'appuie ensuite de manière plus pertinente sur un article de 1912 dans lequel Freud avance son concept d'« attention flottante » qui devrait présider au modèle de la cure analytique (« Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique » (1912), *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris, PUF, 1998, pp. 146-154). Il s'agit en effet de maintenir des deux côtés du dispositif analytique (patient et médecin), un mode d'écoute et de parole singulier mettant en suspension la logique de la pensée rationnelle consciente pour favoriser à la fois la manifestation de l'inconscient, le processus des associations d'idées, et l'inhibition du travail de

ségrégation, de hiérarchisation, de sélectivité et de jugement du Moi. Cet état de suspension du Moi – qui est autant un idéal à atteindre – permettrait ainsi l'exercice d'une activité psychique alternative, ouverte, innovante et respectueuse d'une subjectivité complexe, non normée, non conditionnée. L'évocation de ce type d'attention confère à Crary à l'argumentation une note positive puisqu'en dépit de la coercitivité de notre culture contemporaine transformée en gigantesque spectacle homogénéisant consciences et comportements, Crary en appelle à une transformation sociale de cet état de fait.

Cet intérêt pour les vicissitudes de la vision, les nouveaux régimes d'adaptabilité sensorielle et les formations discursives qui les accompagnent est développé à travers trois études de cas qui présentent autant de manières d'aborder la question de l'expérience perceptive moderne. Au-delà de la divergence de leurs projets esthétiques, Manet, Seurat et Cézanne reconnaissent chacun le caractère indéterminé de la perception attentive, son impermanence comme son impossible saisie. Utilisant des moyens différents, ces peintres valoriseraient ainsi la fragilisation de la vision en réinventant des modalités d'une subjectivité et d'une pratique représentationnelle partagées entre synthèse et dissolution de la forme perçue. Le chapitre

consacré à Édouard Manet (« 1879 : Unbinding Vision ») vaut plus pour le décor planté – à savoir la mise en place des enjeux liés à la crise de l'attention tels qu'appréhendés dans les champs de la psychophysiologie, de la psychopathologie et de la philosophie – que pour les analyses des tableaux censées démontrer le statut problématique de l'observateur urbain dont l'attitude attentive est hantée par la possibilité de son propre excès. Déjà signalée par Michael Fried dans ses travaux sur la peinture moderne (et notamment sur Manet) – référence par ailleurs trop peu reconnue par Crary –, la représentation de la figure de l'absorbement aboutit à une forme d'exclusion du spectateur confronté à une image totalement verrouillée (Voir *la Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 [1980] ; *le Modernisme de Manet ou le Visage de la peinture dans les années 1860. Esthétique et origines de la peinture moderne III, Ibid*, 2000 [1996]). Exhibition de la théâtralité de la peinture comme abolition de l'illusion de réalité pour l'un, et instauration d'un monde saturé de regards non convergents pour l'autre, Fried et Crary nous invitent à déchiffrer les toiles de Manet comme les symptômes essentiels d'une nouvelle culture visuelle. Certainement plus stimulant au niveau de la lecture d'œuvres, la partie consacrée à Seurat (« 1888 :

« Illuminations of Disenchantment ») met en lumière la nature à la fois progressive et réactionnaire d'un travail placé sous les auspices des nouvelles théories scientifiques de l'optique physiologique (Helmoltz, Charles Henry) et des ensembles sociaux (Durkheim). L'ambivalence entre modernité et tradition serait décelable dans la représentation fantasmatique de groupes humains où le simulacre d'une unité éclatée d'individualités serait étayée sur l'esthétique des spectacles optiques d'images animées, à la fois évanescentes et plus-que-réelles. Déployées dans des espaces contradictoires d'automatisation et de disciplinarisation de la vision, les projections du Théâtre Optique d'Émile Reynaud comme les peintures de Seurat sont ainsi interprétées comme des formes d'anticipation des spectacles industrialisés marqués par la perte de l'aura benjaminienne. L'œuvre tardive de Cézanne (« 1900 : Reinventing Synthesis »), posée comme emblématique de cette prise en compte de la discontinuité et de l'instabilité fondamentales de tout champ visuel, permet à Crary d'asseoir de manière définitive son hypothèse concernant la réversibilité de l'attention et de l'inattention. Chez Cézanne, l'obsession d'une synthèse perceptive du monde réel et la découverte de la vision comme flux privé de tout centre de gravité, mène irrémédiablement à la construction d'un espace

dynamique, centrifuge, défocalisé, en constante métamorphose. C'est seulement à partir de cette conscience aiguë de la labilité de l'expérience perceptive que Cézanne parvient à réaliser son ambition de représenter le monde tel qu'il se présente à nos yeux. Car paradoxalement si la fixité de l'œil détruit la stabilité du monde perçu pour le transformer en une réalité aux franges mouvantes, l'œil mobile en préserve l'unité et la cohérence. Éliminant la distinction entre vision proche et lointaine, haptique et optique, focalisée et non focalisée, la peinture de Cézanne propose un modèle visuel conçu comme un interface mobile connectant l'appareil perceptif et l'environnement extérieur, accréditant du même coup les théories modernes de la perception. Crary tire ici un parallèle avec le cinéma des premiers temps dont le dispositif, comme le système représentationnel, entretient en contradiction avec le modèle de distance contemplative, en oubliant toutefois de préciser que les premiers films intègrent aussi toute une série de composantes formelles et narratives héritées de formes spectaculaires classiques comme le théâtre. Recourant aux thèses de Gilles Deleuze sur le cinéma comme création inédite d'un monde privé de centre de gravité et à l'intérieur duquel l'œil se déplace de manière non discriminatoire, il envisage la production des origines en fonction de cette culture

moderne du regard cinétique et temporel.

L'inclusion du cinéma dans sa réflexion pose toute une série de problèmes qui ont déjà fait l'objet de discussions parmi la communauté des historiens du cinéma. À propos de *l'Art de l'observateur*, Maria Tortajada a montré les faiblesses de ses conclusions sur les rapports entre le processus de subjectivation de la vision et les dispositifs pré-cinématographiques (dans « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *Cinémas*, vol. 14, n°2-3, printemps 2004). Non seulement Crary néglige les nuances contextuelles et compositionnelles qui séparent ces différents dispositifs traités souvent sur le même plan, mais encore il a tendance à privilégier un des trois termes constitutifs de tout dispositif, à savoir le sujet percevant, au détriment de la représentation et de la machinerie qui la génère. Dans *Suspensions of Perception*, les passages sur le cinéma – et dans une moindre mesure sur les spectacles optiques cousins – reproduisent ces mêmes failles, le manque de rigueur étant imputable, d'une part à l'usage de renvois théoriques parfois peu adaptés malgré une connaissance avérée des acquis de la nouvelle histoire du cinéma, et d'autre part à une exposition un peu rapide de questions qui mériteraient un traitement plus extensif. Voir *The Great Robbery Train* de E. S. Porter (Edison, 1903)

à l'aune de ce balancement entre fantasme de fusion du perçu et disjonction structurelle du matériau et du représenté s'avère en effet instructif dans le cadre de la problématique générale de l'ouvrage, à condition d'en tirer toutes les implications possibles. D'autres propositions auraient par ailleurs mérité un rapprochement autrement plus fécond avec le cinéma, comme ses observations sur le modèle de la saccade (et donc de la discontinuité perceptive) dégagé à partir de la psychologie de l'arc réflexe de John Dewey.

Abondamment cité, référencé, critiqué ou controversé, *Suspensions of Attention* continue aujourd'hui d'inspirer les études cinématographiques en particulier celles qui s'emploient à infléchir l'histoire du cinéma en direction d'une approche épistémologique. Un article de Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique » (*Cinémas*, vol. 14, n°1, automne 2003) peut être considéré comme un approfondissement sérieux et éclairant des questions laissées en suspens par la théorie du sujet percevant moderne élaborée par Crary.

**Mireille Berton**