



DR A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2021

ISSN 2465-1060

[online]

*Patterns of Attention:
Attention and its Fringes in the Aesthetical Discourse (18th-21st Century)*

*Formes de l'attention:
L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIIIe-XXIe siècles)*

Edited by Alberto Frigo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



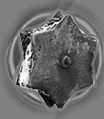
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Marta Vero

Volume Editor: Alberto Frigo



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VII Num. 2 2021

ISSN 2465-1060
[online]

*Patterns of Attention:
Attention and its Fringes in the Aesthetical Discourse (18th-21st Century)*

*Formes de l'attention:
L'attention et ses marges dans le discours esthétique (XVIIIe-XXIe siècles)*

Edited by Alberto Frigo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

L'attention et la distraction: évolution d'un motif dans la théorie de la critique esthétique de Walter Benjamin

Léa Barbisan

Abstract

Attention is not a central issue in Benjaminian thought; yet this discreet theme can be found in his early work right up to his last texts. Defining the place of attention in Benjamin's thought allows us to trace the evolution of his conception of aesthetic criticism. First, we will point out the role played for the young Benjamin by the Romantic conception of aesthetic criticism, based on a theory of knowledge in which the notion of attention plays a central role. It will then be necessary to show that the redefinition of attention as admiration is part of the elaboration, from the 1920s onwards, of a new definition of criticism, which abandons the Romantic heritage. Finally we will underline the role of vigilance - a form of embodied and practical attention that Benjamin calls "corporeal presence of mind" - in the later theory of "reception in distraction".

“Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait¹” : cette formule que Benjamin applique au public de cinéma, dans la dernière version de son fameux essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, ne manque pas de surprendre. Comment comprendre qu'un public distrait, donc inattentif, puisse être un examinateur, c'est-à-dire proposer une évaluation d'une œuvre à laquelle il n'a, précisément, pas porté attention? Comment saisir l'association paradoxale entre l'absence d'attention qu'induit la distraction et la capacité critique qu'implique l'examen? La formule s'inscrit dans l'éloge de la “distraction” (*Zerstreuung*) que Benjamin place au cœur de son essai. Là où nombre de ses contemporains s'inquiètent de voir le cinéma offrir aux “masses” une occasion de plus de s'adonner au divertissement – cette vacance de l'attention à laquelle elles sont jugées enclines et comme telles méprisables –, Benjamin pose les jalons d'une théorie de la “réception dans la distraction”². Cette théorie prend acte des nouvelles contraintes auxquelles est soumis l’“appareil perceptif”³ des habitants des métropoles au lendemain de la Première Guerre mondiale, pour penser le renouvellement des conditions de production, mais surtout de réception des œuvres et, partant, de l'expérience esthétique. La distraction n'est pas, pour Benjamin, la tendance naturelle de “masses”, mais bien une modalité de la conscience induite par les effets de la

1 Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (dernière version), in :Idem (2000), III, p. 313.

2 *Ibidem*, p. 311 (traduction modifiée).

3 *Ibidem*, p. 312 (traduction modifiée).

Révolution industrielle et l'évolution du capitalisme. Il perçoit dans la technicisation de l'environnement, l'accélération des cadences, la fragmentation et l'automatisation du processus de production les facteurs d'un bouleversement des conditions de la perception qui affecte plus directement les ouvriers et les ouvrières, mais atteint finalement l'ensemble de la population des pays industrialisés. La multiplicité des stimuli auxquels le sujet est soumis empêche la focalisation, met en péril la constitution d'une représentation et la réflexion. Benjamin diagnostique ainsi une crise de l'"expérience" (*Erfahrung*) propre à la modernité: l'affolement des rythmes, la sollicitation permanente de l'"appareil perceptif" empêche l'individu de porter attention à ce qu'il vit et d'inscrire le vécu dans l'économie d'un sens. C'est à ce titre que cette mutation revêt, aux yeux de Benjamin, une dimension historique. C'est en observateur disposé à ne pas s'arrêter au constat d'un déclin qu'il s'attache à présenter les nouvelles voies que cette crise révèle.

La réévaluation audacieuse de la distraction que Benjamin propose lui permet de découpler la distraction et le manque de discernement, et d'affirmer que la distraction est plus propice à une réception critique des œuvres d'art que l'attention. Pour élucider ce paradoxe et y lire plus qu'une simple provocation, il faut comprendre sur quelle conception de l'attention Benjamin se fonde alors, et le lien complexe et mouvant qu'il établit entre l'attention et la critique dans sa réflexion sur l'expérience esthétique. L'attention, il est vrai, ne

constitue pas un questionnement central dans la pensée benjaminienne; pourtant, ce motif discret se retrouve de son œuvre de jeunesse jusqu'à ses derniers textes. Rendre à l'attention sa place dans la pensée de Benjamin permet de retracer l'évolution de sa conception de la critique esthétique. Il s'agira d'abord de pointer le rôle que joue pour le jeune Benjamin la conception romantique de la critique esthétique, fondée sur une théorie de la connaissance dont la notion d'attention est une clé. Il faudra ensuite montrer que la redéfinition de l'attention comme admiration participe à l'élaboration, dès les années 1920, d'une nouvelle définition de la critique, qui s'émancipe de l'héritage romantique. C'est sur cette base qu'il sera possible de pointer le rôle qu'est amenée à jouer la vigilance – cette forme d'attention incarnée et pratique que Benjamin appelle “présence d'esprit charnelle” – dans la théorie plus tardive de la “réception dans la distraction”, et d'expliquer le privilège qu'accorde Benjamin à la dimension pratique de l'expérience esthétique, face à sa dimension contemplative.

I. “La perceptibilité est une attention”: l'héritage romantique

Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Benjamin fait preuve, à l'égard de l'attention que suscitent les œuvres d'art, d'une méfiance qui ne manque pas de surprendre: le cinéma prouverait

qu'une attitude critique "n'exige [...] aucun effort d'attention"⁴. Quel rapport à l'œuvre l'attention soutient-elle, si elle n'est pas propice au jugement ? Benjamin développe peu, aussi faut-il réinscrire cette disjonction de l'attention et du jugement dans une théorie de la critique esthétique dont Benjamin pose les jalons avec sa thèse de doctorat, consacrée au "concept de critique esthétique dans le romantisme allemand". Dans l'exposition qu'il offre de la théorie romantique de la critique esthétique, Benjamin semble pourtant reprendre aux Romantiques la thèse d'une corrélation indéfectible entre l'attention et la connaissance. Encore faut-il comprendre le rôle que les premiers Romantiques – essentiellement représentés par Novalis et Friedrich Schlegel – font jouer à l'attention dans leur redéfinition de la connaissance et, partant, de la critique. La critique romantique, telle que la présente le jeune Benjamin, s'appuie sur le refus de juger l'œuvre d'art: il ne pourra pas s'agir de sanctionner la qualité d'une œuvre selon des critères qui lui seraient extérieurs. La critique se fonde sur la connaissance de l'œuvre – une connaissance conçue non comme ce qu'un sujet produit sur un objet, mais comme le fruit de la collaboration entre un sujet – le critique – et un autre sujet – l'œuvre d'art. Pour les Romantiques, l'œuvre contient les conditions de sa propre critique en cela qu'elle se présente d'emblée comme fragment et exhibe ainsi ses limites. La théorie d'une critique immanente à l'œuvre est donc fondée sur l'idée d'une incomplétude de l'œuvre, mise en lumière par l'œuvre

⁴ *Ibidem*, p. 313.

elle-même. Les Romantiques conçoivent l'art comme un "médium de réflexion"⁵ continu: chaque nouveau stade de la réflexion critique achemine l'œuvre vers une nouvelle "forme", qui dépasse en les "relevant" – dans le sens hégélien de l'*Aufhebung* – les "formes" antérieures. Ce continuum où les formes-réflexions se relèvent jusqu'à parvenir à la forme suprême, désignée comme l'"absolu de l'art", est conçu comme un organisme vivant. Il revient au critique de se mettre au diapason de l'appel de l'œuvre d'art – de cette dynamique de dépassement qui trouve son origine dans l'œuvre –, afin de participer à son actualisation progressive. Dans cette perspective, la critique esthétique ne repose pas sur autre chose que sur l'attention que le lecteur ou le spectateur doit accorder au mouvement d'"auto-limitation"⁶ interne à l'œuvre, pour y déceler les conditions de son accomplissement. Cette attention est requise du critique précisément parce que l'œuvre est en mesure de se l'accorder à elle-même: c'est ainsi que Benjamin propose de comprendre la formule énigmatique de Novalis – "la perceptibilité est une attention"⁷. La perception est la réponse à un appel formulé par l'être perçu, appel que Novalis désigne par le terme d'"attention": l'attention rejoint ici l'attente, avec laquelle elle partage la même étymologie latine, et dit en ce sens un manque, qui est ouverture sur un devenir. Il n'est possible de percevoir que ce qui se prête attention à soi-même et sollicite par

5 Benjamin (2009), p. 77 (traduction modifiée).

6 *Ibidem*, p. 89.

7 Formule citée par Benjamin dans *ibidem*, p. 89 (traduction modifiée).

là même l'attention de l'autre sujet. L'attention est réflexion: un regard sur soi qui entraîne le regard de l'autre avec soi et l'incite à suivre et poursuivre ce mouvement. La critique esthétique participe ainsi du devenir de l'œuvre en se rendant sensible au manque qui la grève et en comprenant ce manque non comme une lacune à sanctionner, mais comme l'attente d'un accomplissement. Cette théorie de la critique esthétique s'appuie sur une théorie de la connaissance qui concède à tout être cette spontanéité que le sujet constituant tend à s'arroger, et se débarrasse ainsi du concept d'objet pour ne penser plus que la corrélation de deux dynamiques réflexives: "[...] Comment une connaissance objective est-elle possible? Selon les principes de la pensée romantique, en fait elle ne l'est pas. Là où il n'y a pas auto-connaissance, il n'y a aucun connaître; et là où il y a auto-connaissance, la corrélation sujet-objet est relevée [*aufgehoben*], ou, si l'on veut: il y a un sujet sans objet corrélatif⁸".

Si le jeune Benjamin est sensible à cette conception singulière de l'"attention" esquissée par les premiers Romantiques dans leur théorie de la critique esthétique, c'est que celle-ci fait écho à sa propre théorie de la connaissance, développée dès 1916 dans l'essai *Sur le langage en général et sur le langage humain*. À travers un commentaire du premier chapitre de la *Genèse*, Benjamin y raconte l'histoire de la connaissance humaine telle qu'il la voit fondée sur le langage. L'épisode de la nomination par Adam des créatures peuplant l'Éden fait figure de point de référence normatif présentant le modèle d'une

8 *Ibidem*, p. 91.

connaissance accomplie. Benjamin affirme que toute chose, vivante ou non, a une “essence langagière” qui cherche à se dire et est en ce sens intrinsèquement “communicable”⁹, bien que muette. Adam en Éden, seule créature pourvue de la parole, nomme à haute voix les choses et les êtres selon l’“essence langagière” que ceux-ci lui communiquent: c’est en ce sens seulement que la connaissance pourrait être pensée à la fois comme “réceptivité et spontanéité”¹⁰. Cette forme de connaissance est désignée par Benjamin comme “traduction”, parce qu’elle ne doit pas être comprise, au sens kantien, comme l’adéquation entre une représentation et des concepts, mais comme “le passage d’un langage dans un autre par une série de métamorphoses continues”¹¹. L’expression de l’“essence langagière” muette des choses en nom n’est pas un travail de subsumption du divers; elle s’appuie sur l’attention qu’accorde l’être humain à ce qui se communique à lui. Benjamin voit ainsi fondée la possibilité d’une connaissance qui ne se scinde pas entre un sujet et un objet, parce qu’elle est la réponse de l’humain à l’appel silencieux que lui lance un monde intrinsèquement connaissable. L’affinité entre la philosophie mystique du langage du jeune Benjamin et la théorie de la critique esthétique proposée par les Romantiques apparaît en ce point: la connaissance ne peut s’engendrer que si l’être ou la chose qu’il s’agit de connaître se révèle apte à

9 Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, in: Idem (2000), I, p. 144.

10 Maurice de Gandillac choisit de traduire “*Empfängnis*” par “conception”, ce qui me semble porter à confusion (p. 157). Je préfère traduire ici par “réceptivité”.

11 *Ibidem*.

participer à l'élaboration d'un savoir sur soi. Ne peut être connu que ce qui se présente comme connaissable et digne d'être connu: l'invitation à la mise en œuvre de ce savoir collaboratif, que Novalis désigne par le terme d'"attention", est la condition, pour Benjamin également, de l'élaboration d'une connaissance adéquate, c'est-à-dire réceptive à l'essence de la chose et respectueuse de son autonomie. Benjamin situe le "jugement" – dont la sanction est la forme paradigmatique – à l'opposé de cette connaissance attentive et attentionnée. La capacité à produire des jugements est désignée par Benjamin comme le "péché originel de l'esprit langagier"¹². Il est le fruit d'un vol portant sur quelque chose qui n'appartient à personne, pas même à Dieu: la connaissance du bien et du mal. Cette connaissance, rappelle Benjamin, est pure vanité: il n'y a rien de mauvais dans la Création, et c'est en se saisissant du fruit de l'arbre de la connaissance qu'Adam introduit le mal en Éden. La tyrannie du sujet est fondée sur le "mot qui juge"¹³, cette parole qui crée ce qu'elle énonce, le bien et le mal, c'est-à-dire la hiérarchie entre un objet décrété évaluable par un sujet lui-même exempt d'évaluation. La connaissance post-lapsarienne, fondée sur le jugement, ne s'ancre dans rien de "concret"¹⁴: la valeur que le sujet s'autorise à assigner, dans l'architecture prédicative de la phrase, à ce qu'il désigne comme son objet est entièrement artificielle. La sentence rendue par le critique qui se prend pour un juge est, à

¹² *Ibidem*, p. 160 (je modifie la traduction).

¹³ *Ibidem*, p. 161.

¹⁴ *Ibidem*.

ce titre, spécieuse: elle ne dit rien de l'œuvre, mais dit tout de la vanité du sujet qui énonce cette sentence. En refusant d'accorder son attention à l'attention que l'œuvre s'accorde à elle-même – à cette dynamique réflexive que les Romantiques voient toujours déjà à l'œuvre dans l'art –, le critique s'arroge un pouvoir illégitime. La théorie romantique de la critique esthétique, en ce sens, peut se présenter aux yeux du jeune Benjamin comme l'héritière de la nomination adamique: l'attention permet au critique de concevoir son travail non comme la formulation d'un jugement sur l'œuvre, mais comme l'accomplissement d'un potentiel qui réside dans l'œuvre elle-même. L'attention est cette aspiration à la reconnaissance qu'exprime tout ce qui est apte à la "connaissance de soi" – ou, en termes benjaminien: tout ce qui "se communique". L'"*Aufmerksamkeit*", dont Bernhard Waldenfels rappelle la parenté, dans la langue allemande, avec "l'*Achtung* ou *Achtsamkeit*, c'est-à-dire [avec le] respect"¹⁵, se présente alors comme la catégorie où se rejoindraient raison pure et raison pratique. L'activité cognitive ne peut s'y concevoir que comme un rapport intersubjectif, et révèle ainsi sa dimension éthique.

Benjamin semble prolonger plus tard – dans l'essai qu'il consacre en 1931 à l'œuvre de Kafka – cette première esquisse d'une théorie de l'attention, sans plus s'appuyer sur le premier Romantisme allemand, mais en se référant cette fois à Malebranche, dont il cite la célèbre formule

¹⁵ Waldenfels (2010).

qualifiant l'attention de "prière naturelle de l'âme"¹⁶. L'interprétation malebranchienne, fondée sur un soubassement théologique, voit s'associer dans l'attention la disponibilité et l'intentionnalité, l'ouverture et l'effort de la volonté. En mettant l'accent sur l'attente dans l'attention, elle s'éloigne de la tradition rationaliste qui, depuis Descartes, apparie l'attention et la maîtrise cognitive. Benjamin, dans ce deuxième temps de sa réflexion sur l'attention, radicalise la position malebranchienne pour conférer à cette "prière de l'âme" une tonalité quéétiste: il affranchit en fait la dimension éthique des dimensions cognitive et strictement pratique – quitte à rompre avec l'approche de Malebranche, pour qui, comme le rappelle Michel Dupuis, "l'attention est une pratique pour une vision élucidée (l'attention conduit à voir) qui, à son tour, conduit à l'action (l'ordre découvert est à la fois structure ontologique et loi d'action)"¹⁷. Ce serait plutôt dans le compagnonnage de Simone Weil qu'il faudrait situer l'éthique benjaminienne de l'attention. La philosophe française, dans *Attente de Dieu*, insiste sur la distance qui sépare son approche de l'attention de la tradition rationaliste lorsqu'elle distingue l'"attente" de la vérité, qui s'exprime dans l'attention juste et qu'il faut comprendre comme une disposition à l'accueil, de la "recherche"¹⁸ de la vérité, qui repose sur un effort de la volonté orienté vers une fin. La dimension cognitive de l'attention n'y est plus conçue que comme une étape préparant à la relation

16 Cité par Benjamin (2015), p. 66.

17 Dupuis (2017), pp. 59-72.

18 Weil (1960), p. 77.

éthique, dans laquelle le regard attentif se révèle être celui “où l’âme se vide de tout contenu propre pour recevoir en elle-même l’être qu’elle regarde tel qu’il est, dans toute sa vérité”¹⁹. Weil dissocie paradoxalement l’attention de la visée: elle n’est pas projection de la conscience, elle est disposition à être affecté par l’autre. Parce que cet accueil de la vérité de l’autre ne peut être confondu avec l’établissement d’un savoir sur l’autre, l’attention se voit affranchie de son inféodation au jugement et à la maîtrise. Cette conception entre en résonance avec la capacité d’attention que Benjamin prête à Kafka et qu’il décrit comme cette “prière naturelle de l’âme” incluant toutes les créatures, divines ou chimériques, dont l’écrivain pragois s’attache à décrire l’existence. L’idéal de la nomination adamique – donc l’ambition de penser les conditions d’une connaissance adéquate – cède le pas à un principe éthique singulièrement modeste, puisqu’il n’implique pas de prise de responsabilité, ni de prise en charge de l’autre, mais simplement la reconnaissance d’une affinité sur laquelle peut se fonder la compassion. L’attention désigne alors cette “attente sans expectative”²⁰ qui ne peut advenir qu’à la condition de la suspension du jugement – dans son acception cognitive comme morale. De la thèse sur le Romantisme allemand à l’essai sur Kafka, l’attention n’est donc plus la même: alors qu’elle servait d’abord une redéfinition de la connaissance et, par là, de la mission et de la méthode de la critique esthétique,

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ C’est ainsi que Natalie Depraz décrit la conception de l’attention dans la tradition de Malebranche, voir Depraz (2014), p. 11.

elle devient un principe éthique de compassion. Dans les deux cas, il est vrai, l'attention est fermement dissociée du jugement et soutient une critique de la subjectivité conçue exclusivement dans sa dimension constituante. Comment comprendre toutefois la désolidarisation progressive de l'attention et de la connaissance?

II. "Attirer le regard au loin". Attention et fétichisme

Benjamin cite à nouveau la phrase de Novalis – "la perceptibilité est une attention" – dans l'un de ses textes les plus tardifs, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, rédigé en 1939²¹. Elle y est inscrite dans la théorie de l'"aura", développée dans les années 1930, notamment dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, où Benjamin réévalue entièrement la nature de l'attention que suscitent les œuvres. Dans sa théorie de l'"aura", Benjamin situe l'attention du côté de la contemplation, dont il fait la modalité de la réception propre aux œuvres d'art désignées comme "auratiques". Elle est associée à la perception visuelle, qui n'émerge que dans le maintien d'une distance entre le spectateur et l'œuvre, et à un état d'isolement et de recueillement dans lequel il voit la trace d'un rapport "cultuel" à l'objet. Benjamin fait en effet procéder la réception "auratique" du culte: comme l'idole, l'œuvre d'art est caractérisée par la

²¹ Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in: Idem (2000), III, p. 382.

retenue qu'elle impose. Le régime de son exposition est soigneusement maîtrisé par un ensemble d'initiés, et elle reste, par principe, intangible. L'attention qu'elle suscite est proportionnelle au respect qu'elle impose: alors que le corps de la spectatrice doit rester immobile, à distance, seul le regard peut accéder à l'œuvre. L'attention se rapproche subrepticement de l'admiration: elle est une tension du regard, non de l'esprit, et c'est à ce titre que Benjamin lui refuse désormais toute participation au travail critique. L'attention que suscitent les œuvres d'art – attention dont Novalis faisait l'éveilleur de la critique esthétique – est devenue, dans les textes plus tardifs de Benjamin, une aliénation du regard: un enchantement hostile à la critique.

Du premier texte où l'"aura" est évoquée, *Petite histoire de la photographie* (1931), à *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin définit l'"aura" comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il"²². Le paradoxe de cette définition, où s'intriquent le don et le retrait, fait de l'aura l'inaccessibilité rendue visible: c'est en ce point qu'elle révèle sa parenté avec le "domaine cultuel", c'est-à-dire avec le fétichisme ou l'idolâtrie. Dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin en propose une analyse plus précise, où la dimension aporétique de l'expérience "auratique" se fait jour: "L'expérience de l'aura repose donc sur un transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est, ou se croit, regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'un

²² Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in: Idem (2000), III, p. 311.

phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux²³." Là où Novalis suggérait que l'attention appartenait en propre à l'œuvre d'art, dont il faisait un "centre de réflexion", Benjamin définit désormais cette attention esthétique comme le produit d'une projection inconsciente. L'"attention" que Novalis prêtait aux œuvres d'art repose sur une confusion: ce mouvement apparemment spontané est produit par le regard du spectateur. Le poète et le peintre confèrent aux choses qu'ils décrivent ou peignent une capacité exclusivement humaine: celle de répondre au regard. Ce qui crée le sentiment d'une attention mutuelle, c'est l'"attente"²⁴ de voir les choses réagir au regard porté sur elles: l'attention est une attente, une anticipation qui ne tolère pas de ne pas être remplie. C'est ce "remplissement" de l'attente, remplissement désormais qualifié d'imaginaire, que Benjamin place au cœur de l'expérience de la contemplation esthétique. Dans l'expérience d'un regard qui s'ouvre dans ce qui n'est pas humain – de l'animation inattendue d'un paysage ou d'une œuvre d'art –, le spectateur assiste à une épiphanie dont il est, à son insu, le metteur en scène zélé. Lorsqu'"un homme, un animal ou un être inanimé, investi de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour attirer le regard au loin"²⁵: la fascination qu'exerce l'œuvre "auratique" tient au fait que leur "regard" séduit sans rien révéler, puisqu'il ne satisfait qu'illusoirement l'attente du spectateur. Ce "regard" fuyant est interprété, par

²³ Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in: Idem (2000), III, p. 382.

²⁴ *Ibidem*, p. 381.

²⁵ *Ibidem*, p. 382.

le spectateur admiratif, comme la manifestation non d'une vacance, mais d'une profondeur inscrutable. L'attention ne perdure que tant que ce qu'elle cherche à saisir lui échappe, et c'est dans cette perspective que Benjamin interprète la remarque de Valéry: "Nous la connaissons elle-même [l'œuvre d'art] à ce caractère qu'aucune «idée» qu'elle puisse éveiller en nous, aucun acte qu'elle nous suggère, ne la termine ni ne l'épuise: on a beau respirer une fleur qui s'accorde à l'odorat, on ne peut en finir avec ce parfum dont la jouissance ranime le besoin"²⁶. L'œuvre "auratique" n'est pas le lieu d'une révélation; en elle, le plaisir – dû à l'impression d'un "remplissement" de l'attente – s'associe à un sentiment de frustration qui, en renouvelant incessamment le désir, fait perdurer cette tension du regard qu'est l'admiration. L'attention telle que la décrivait Novalis, loin de participer à l'élucidation de l'œuvre, se présente ici comme une forme d'auto-aliénation faisant obstacle à toute saisie cognitive.

Dès l'essai de 1924 consacré au roman de Goethe *Les Affinités électives*, essai dans lequel Benjamin présentait sa théorie de la critique esthétique, le philosophe mettait tout critique en garde contre cette admiration aliénante. Alors que les Romantiques concevaient la critique esthétique comme une animation de l'œuvre, Benjamin en décrit la mission en ces termes: "la critique est la mortification des œuvres"²⁷. "Mortifier" l'œuvre, c'est l'empêcher de se transformer en fétiche pour respecter l'interdit

²⁶ *Ibidem*, p. 380.

²⁷ Benjamin, Lettre à Florens Christian Rang du 9 décembre 1923, in: *Idem*

biblique de représentation, qui trace une frontière infranchissable entre la vie et son image. Benjamin fonde sa critique des *Affinités électives* sur l'analyse de la beauté fascinante du roman goethéen, beauté qu'incarne à ses yeux son héroïne, la secrète Odile. Si Odile exerce un pouvoir de fascination inégalé sur le lecteur, c'est parce qu'en elle s'associent la clarté et le mystère: sa présence lumineuse reste en tout point insaisissable, et la jeune-fille s'expose au regard admiratif pour mieux se soustraire à l'examen. Comprendre la beauté d'Odile, c'est, pour Benjamin, comprendre le charme déroutant du roman lui-même, car l'œuvre se structure à l'image du corps captivant car intouchable de sa jeune héroïne. L'hypothèse qu'émet Benjamin est la suivante: la beauté d'Odile tient son pouvoir de fascination du brouillage opéré par Goethe entre le domaine de la vie et celui de l'art, entre la présence et la représentation. Goethe, pour mieux donner l'illusion de la vie, masque dans son roman tout ce qui pourrait rappeler qu'il est une œuvre, c'est-à-dire un artéfact. Il en entretient soigneusement l'impénétrabilité en détruisant ses brouillons pour faire "disparaître délibérément tout ce qui aurait pu révéler la technique de part en part constructive du roman"²⁸. La mission du critique est de s'arracher à la fascination qu'exerce l'œuvre devenue fétiche pour se mettre à la recherche de failles – ces moments où l'œuvre se donne pour ce qu'elle est: le produit, forcément imparfait, du

(1979), p. 296.

28 Benjamin, *Les Affinités électives de Goethe*, in : Idem (2000), I, p. 309 (traduction modifiée).

travail d'un homme. Conçue comme "mortification" – inscription d'une limite infranchissable au cœur de l'œuvre qui l'empêche de se faire idole –, la critique benjaminienne s'arrête là où la critique romantique amorçait le déploiement et la dissolution du fragment dans l'absolu de l'art. Pour ne pas verser dans l'admiration idolâtre, le critique doit donc se déprendre du regard qu'il croit voir se "lever" dans l'œuvre, et qui n'est que la projection de son propre désir d'être regardé. Cet obscur jeu de miroirs, qui fait basculer l'attention vers l'admiration, répond au désir inavoué de "réenchanter" un monde en voie de rationalisation accélérée. En tissant un lien de l'attention à l'admiration et, partant, au fétichisme, Benjamin prend fermement ses distances par rapport à l'héritage mystique dont la conception romantique de la critique était tributaire, et dont il se réclamait lui-même au début de son parcours philosophique.

III. La "présence d'esprit charnelle". Distraction et vigilance

À l'ère de la distraction généralisée, Benjamin propose de ne pas déplorer le déclin de l'"attention aliénée"²⁹ que suscite la réception "auratique" des œuvres, mais d'explorer plutôt les possibilités d'une expérience esthétique enfin délivrée "de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du

²⁹ J'emprunte l'expression d'"attention aliénée" à Moinat (2010).

rituel”³⁰. Est-ce à dire que l’attention – une fois relevée son affinité avec le fétichisme – doit être entièrement exclue de cette nouvelle expérience esthétique? Benjamin procède bien plutôt à une redéfinition de l’attention: si, dans le domaine esthétique, l’attention saisie dans sa dimension contemplative est dévaluée, elle est réévaluée dès qu’elle prend la forme de la vigilance. Dans la vigilance – où l’attention devient promptitude à l’action –, Benjamin veut voir se rejoindre l’attention et la distraction. La “réception dans la distraction” qu’il appelle de ses vœux n’est donc pas à concevoir comme une réception passive et paresseuse, mais, tout au contraire, comme une réception vigilante, où se révèle la part active, et finalement pratique, de l’expérience esthétique. À cette nouvelle définition de l’attention correspond une nouvelle conception de la critique, qui rend compte des conditions contemporaines d’existence. Dans le recueil d’aphorismes *Sens unique* (1928), Benjamin affirme que “les choses [...] sont tombées sur le dos de la société humaine de manière bien trop brûlante”³¹: l’essentiel, dans la “société humaine” industrialisée, s’éprouve à même la peau, par contact. Il manque à la lecture “la distance convenable”³²: l’image et le texte, tenus auparavant à distance pour pouvoir être vus, évoquent à présent la sensation épidermique de la brûlure. L’expérience contemporaine est, pour Benjamin, une expérience synesthésique qui subordonne la vue au toucher, et

30 Benjamin, *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique* (première version), in: Idem (2000), III, p. 77.

31 Benjamin, “Ces espaces sont à louer», in: Idem (1988), p. 205.

32 *Ibidem.*

consacre le triomphe de la proximité sur la distance et de l'instantanéité sur le délai. Avec la réduction drastique des distances spatiales et temporelles, il voit la critique traditionnelle - l'examen fondé, précisément, sur la détermination d'une "distance convenable" - condamnée à la disparition.

Mais si l'examen critique semble être rendu obsolète par les nouvelles conditions d'existence, un autre type de critique s'impose, dont Benjamin s'attache à décrire l'efficacité. Il privilégie, à la place du jugement réfléchi, une certitude toute corporelle, qui convient à une société du contact. Cette certitude fait appel à une capacité critique - capacité à faire des choix, à opérer un tri, mais sans délai réflexif - qu'il situe dans le corps et à laquelle il donne le nom de "présence d'esprit charnelle"³³ (*leibhafte Geistesgegenwart*). Alors que l'attitude du spectateur attentif-admiratif - attitude de relâchement physique et intellectuel, où le regard sombre dans l'objet admiré - exclut tout rapport critique, l'individu attentif-vigilant, dont l'esprit est entièrement solidaire du corps, se présente comme la nouvelle figure du critique. Benjamin pose les jalons d'une pensée de la critique - saisie non plus dans son lien à la connaissance, mais comprise dans sa dimension pratique, voire pragmatique - fondée sur la spontanéité corporelle, qu'il filera, en la retravaillant, jusqu'à ses derniers textes:

[...] percevoir exactement ce qui arrive à la seconde même est plus décisif que savoir

³³ *Ibidem.*

par avance le futur lointain. Des présages, des pressentiments, des signaux traversent en effet jour et nuit notre organisme comme des chocs d'ondes. [...] on ne dépouille pas impunément le corps de sa puissance, qui lui permet de se mesurer sur son propre terrain avec les situations qu'impose le destin, et de les vaincre. L'instant représente les fourches caudines sous lesquelles le destin passe pour s'incliner devant lui³⁴.

Là où la distance étire le temps en espace balayé pro- et rétrospectivement par le regard, la proximité le condense. Le temps se donne alors comme le temps authentiquement "qualitatif", intensif, de l'occasion opportune: du *kairos*. En donnant au corps le pouvoir de "saisir l'occasion aux cheveux", Benjamin rapporte audacieusement l'auto-détermination de l'individu non à l'usage de l'entendement, mais aux savoir-faire du corps. La critique qu'opère la "présence d'esprit charnelle" se fonde sur la vigilance, dont Benjamin souligne la qualité inextricablement mentale et corporelle. L'attention consciente sur laquelle s'appuie l'examen critique est présentée comme le symptôme d'une défaillance de cette forme première de vigilance: "Cette force, avec laquelle l'avertissement nous frappe de plein fouet et nous entraîne à agir d'après lui, à peine nous en apercevons nous. C'est seulement lorsque nous l'avons laissé échapper, et alors seulement, que l'avertissement se déchiffre. Nous le lisons. Mais maintenant il est trop tard"³⁵.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem* (je modifie la traduction).

“Le succès, c’est que la volonté, au-dedans du corps, abdique une fois pour toutes en faveur des organes³⁶”. S’en remettre de la sorte à l’involontaire, n’est-ce pas faire droit à la fatalité de réflexes incoercibles ou d’un agir pétrifié dans l’habitude? En montrant que la vigilance corporelle est nourrie par l’attention autant que par l’habitude, Benjamin présente ces savoir-faire comme adaptatifs, donc comme modulables. Au fil des petits textes de *Sens unique* et des “images de pensée”, il esquisse une théorie de l’apprentissage qui refuse la partition entre la distraction et la concentration, entre l’improvisation et l’exercice, pour mettre en lumière les ressources de la spontanéité corporelle. L’exercice, en effet, n’est pas pour lui la consécration d’une maîtrise sur le corps, le triomphe de la volonté sur l’involontaire. Benjamin met au jour la dialectique de l’habitude et de l’attention, qui entretient la plasticité des savoir-faire corporels: “Toute attention doit déboucher sur l’habitude, pour ne pas faire exploser l’individu, toute habitude doit être troublée par l’attention pour ne pas paralyser l’être humain³⁷”. Il n’y a donc pas d’attention possible sans la complicité de l’habitude, qui accomplit les tâches ordinaires sans solliciter la conscience; attention dont les découvertes, bientôt incorporées, empêcheront en retour la sclérose de l’involontaire. La vigilance corporelle s’actualise dans ces compétences acquises qui se présentent comme des réflexes, mais qui ne sont ni innées, ni incoercibles, puisqu’elles sont le produit de l’attention que le corps

36 Benjamin, “Exercice”, in: Idem (2011), p. 193.

37 Benjamin, “Habitude et attention”, in: Idem (2011), p. 195.

doit accorder à un environnement toujours mouvant³⁸. Benjamin soutient ainsi que la “distraction” ne peut être considérée comme un défaut d’attention que tant que l’attention est appariée à la visée consciente et à l’effort de la volonté. En redéfinissant la distraction comme une déprise féconde de la volonté, il fait d’elle l’état où se manifeste la “présence d’esprit charnelle”, cette faculté qui puise dans la mémoire du corps et en adapte les ressources pour répondre aux exigences de l’instant critique.

C’est sur cette base que s’éclaire la théorie de la “réception dans la distraction”, et le raccord qu’opère Benjamin, dans *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, entre la distraction et la critique. Si l’attention dans une dimension contemplative est fermement écartée, car rejetée du côté du rapport “cultuel”, l’attention comprise comme vigilance trouve toute sa place au sein de ce nouveau mode de réception. La distraction devient la condition d’une forme d’apprentissage inédite - un apprentissage que Benjamin juge d’autant plus profond et efficace qu’il n’est pas conscient: “[...] C’est seulement par notre capacité d’accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu’elles nous sont devenues habituelles. Au moyen de la distraction qu’il est à même de nous offrir, l’art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de

38 Ces savoir-faire corporels que décrit ici Benjamin peuvent être rapprochés des “savoir-faire préformés” décrits par Paul Ricoeur dans *Philosophie de la volonté*. Il indique que ces “savoir-faire préformés” sont appelés dans le langage courant “réflexes”, mais qu’ils en diffèrent en cela que “nous apprenons à les compliquer, à les corriger et même à les inverser [...]” (Ricoeur (2009), p. 299).

répondre à des tâches nouvelles”³⁹. Benjamin donne au film la mission d’“exercer” la vigilance que requiert l’incessante exposition aux “chocs” caractérisant la vie dans la métropole: comme le citadin, dont le déplacement “[se] trouve conditionné par une série de chocs et de heurts”⁴⁰, le public de cinéma est placé devant des images en mouvement dont la succession rapide déborde la temporalité réflexive. Les images cinématographiques produisent un “effet de choc physique” auquel seule une “présence d’esprit renforcée”⁴¹ peut apporter la réponse adéquate. Le spectateur distrait doit être éminemment attentif pour parvenir à suivre le rythme saccadé de l’histoire que raconte le film. Le film exerce donc le spectateur à se saisir de ces images “haptiques”⁴² et indique que l’“homme distrait” n’est pas réduit à la passivité, mais qu’il est, au contraire, disposé à l’apprentissage. C’est en ce sens qu’il est possible de comprendre la qualité d’“examineur distrait” attribuée par Benjamin au public de cinéma: non seulement ce public n’est pas soumis au rapport “cultuel” – fétichiste – que soutient la réception contemplative des œuvres “auratiques”, mais il est aussi un public critique de par sa vigilance, puisque, sans le savoir ni le vouloir, il opère constamment des sélections et des raccords

39 Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (dernière version), in : Idem (2000), III, p. 312.

40 Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”, in : Idem (2000), III, p. 361.

41 Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (dernière version), in : Idem (2000), III, p. 309 (traduction modifiée).

42 Le terme “haptique” est introduit par l’historien de l’art autrichien Alois Riegl dans l’ouvrage *L'industrie d'art de l'époque romaine tardive* (1901), dont la lecture fit forte impression sur Benjamin. Par “haptique”, Riegl désigne une modalité du voir mobilisant le sens du toucher - une expérience visuelle qui se fait comme par adhérence à l’objet perçu.

pour produire du sens à partir de stimuli épars, et s'exerce ainsi à s'emparer de son environnement.

Cette réévaluation de la distraction – et son alliance surprenante à la vigilance – permet à Benjamin de déceler dans le “déclin de l'aura” et de la modalité de l'attention lui correspondant une promesse d'émancipation. Dans un commentaire épistolaire de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Adorno juge toutefois naïf l'engouement de Benjamin pour la distraction⁴³: la distraction, insiste-t-il, est la réaction réflexe de l'être humain exploité, perclus de fatigue physique et psychique. L'expérience que l'ouvrier fait au cinéma ne diffère pas de celle qu'il fait à l'usine, elle la redouble et la soutient: elle est une contrainte devenue source de plaisir. La vigilance constante que sollicitent, auprès des ouvriers et des employées, les tâches à accomplir se présente alors comme une autre forme d'“attention aliénée”, dont Simone Weil rend compte, au même moment, dans *La Condition ouvrière*⁴⁴. C'est à cette inquiétude que Benjamin donnera d'ailleurs voix dans *Sur quelques thèmes baudelairiens* lorsqu'il affirme que “le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production, est à la base même du mode de réception conditionné par le cinéma”⁴⁵. L'alliance de la distraction et de la vigilance se donnerait alors comme le symptôme d'un gel forcé de la réflexion mis au service de l'assujettissement intellectuel et physique aux besoins de l'économie capitaliste.

43 Voir Lettre d'Adorno à Benjamin du 18 mars 1936, in: Adorno-Benjamin (2002), p. 184 sq.

44 Voir Moinat (2010).

45 Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in: Idem (2000), III, p. 361.

L'esthétique "pratique" de Benjamin menace de verser dans un pragmatisme trivial, au risque de donner à l'art la mission de susciter une adaptation rapide aux contraintes du quotidien.

Tout l'enjeu, pour Benjamin, est donc de distinguer sa "réception dans la distraction" de l'attention disciplinée et laborieuse que réclame la production capitaliste, afin de montrer que la distraction peut déboucher sur une pratique émancipatoire. C'est sur la notion de "jeu" qu'il cherche à fonder l'effet libérateur du cinéma. Le film d'avant-garde – dont Chaplin et Eisenstein sont, aux yeux de Benjamin, les plus dignes représentants – morcelle le "réel" pour proposer des agencements variables d'images, qui se défont et se reconstituent selon des lois nouvelles. Leurs films, en jouant de la sorte avec les fragments du "réel" enregistrés par la caméra, soumettent au public une composition du visible encore inédite. Ils suggèrent ainsi que le "réel" n'est pas l'original dont l'image serait la copie, mais qu'il est lui-même une composition ; non un donné irréductible, mais – dans une perspective marxienne – le produit de l'activité humaine de transformation. Le film introduit du "jeu" au sein du "réel" et invite le public à s'accorder une "marge de manœuvre"⁴⁶ (*Spielraum*) dans sa façon de se rapporter au donné. Ce faisant, le film engage son public dans une pratique dépourvue de finalité : dans un "jeu" qu'il n'est pas possible de gagner ni de perdre, parce qu'il est sans concurrent ni règle contraignante. En présentant le "réel" comme un

46 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (deuxième version), in : Idem (1991), p. 369 (ma traduction).

“espace de jeu” (*Spielraum*) inexploré, il n’induit pas une simple adaptation au donné, mais stimule l’imagination des spectateurs: une imagination qu’il faut dire “pratique” mais non stratégique, puisqu’elle favorise l’acquisition de savoir-faire qu’aucune fin préétablie ne détermine. C’est précisément dans l’acquisition de ces savoir-faire apparemment inutiles, car non orientés vers une fin, que Benjamin situe l’utilité de l’expérience cinématographique: le désœuvrement qu’elle implique doit donner l’occasion de solliciter librement cette “présence d’esprit charnelle” que l’économie capitaliste dévoie et sclérose. La désorientation qui accompagne la distraction serait le signe d’une ouverture vigilante à l’inconnu: aux possibilités que l’impératif d’une rentabilité immédiate occulte. La “réception dans la distraction” allie audacieusement la vigilance et la détente, et, partant, l’apprentissage et le désœuvrement de la volonté, la pratique critique de la sélection et la pratique ludique de la découverte. Elle se donne ainsi comme l’opposé de ces deux formes d’“attention aliénée” que Benjamin met au jour: l’attention admirative et l’attention disciplinée – la première perdue dans l’imaginaire, la seconde assujettie au donné –, qui toutes deux font obstacle à la critique.

Bibliographie

Adorno T.W. – Benjamin, W. (2002): *Correspondance (1928-1940)*, trad. de l’allemand de P. Ivernel, Paris: La Fabrique.

- Benjamin W. (1979): *Correspondance 1910-1928*, trad. de l'allemand de G. Petitdemange, Paris: Aubier.
- Benjamin W. (1988): *Sens unique*, trad. de l'allemand de J. Lacoste, Paris: Maurice Nadeau.
- Benjamin W. (1991): *Gesammelte Schriften*, VII-1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin W. (2000): *Œuvres*, trad. de l'allemand de M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, 3 vol., Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (2009): *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, tr. de l'allemand de P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris: Fayard.
- Benjamin, W. (2011): *Images de pensée*, trad. de l'allemand de J.-F. Poirier, Paris: Christian Bourgois.
- Benjamin, W. (2015): *Franz Kafka*, trad. de l'allemand de C. David et A. Richter, in: *Sur Kafka*, Caen: Nous, pp. 37-62.
- Depraz, N. (2014): *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris: PUF.
- Dupuis, M. (2017): *L'attention et l'amour de l'Ordre dans la morale de Malebranche*, «Les Études philosophiques», n. 171, pp. 59-72.
- Moinat, F. (2010): *Phénoménologie de l'attention aliénée: Edmund Husserl, Bernhard Waldenfels, Simone Weil*, «Alter», n. 18, <http://journals.openedition.org/alter/1551>.
- Ricœur, P. (2009): *Philosophie de la volonté*, tome I, Paris: Points.
- Waldenfels, B. (2010): *Attention suscitée et dirigée*, «Alter», 18, <http://journals.openedition.org/alter/1527>.

Weil, S. (1960): *Attente de Dieu*, Paris, La Colombe.