



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



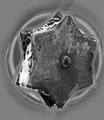
License Creative Commons

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

Les plaisirs esthétiques d'une attention désorientée et paradoxale. Variations artistiques

Marianne Massin

Abstract

On se propose d'explorer librement les modalités d'une attention qui ne soit ni concentrée sur une focale déterminée ni distraite par des *stimuli* extérieurs, mais différemment désorientée par une proposition artistique dans une expérience fructueuse. L'art peut ainsi permettre d'expérimenter une qualité d'attention paradoxale qu'on voudrait explorer à partir d'une installation de brouillard d'Ann-Veronica Janssens (qu'on comparera à d'autres œuvres).

Depuis une bonne trentaine d'années, notamment depuis les travaux de l'historien d'art Jonathan Crary sur l'attention visuelle et la figure de l'observateur¹, de nombreux auteurs ont mis en évidence une crise contemporaine de la capacité d'attention, sur-sollicitée par des *stimuli* incessants et par la démultiplication des invitations et requêtes systématiquement

¹ Crary (1990) et (1999).

mobilisées pour faire vendre, être plus performant, gagner du temps etc.... Devant ce diagnostic de crise, ils invitent à considérer l'attention comme une ressource à préserver et prônent, en conséquence, une "écologie de l'attention"², une "éthique de l'attention" pour lutter contre la "distractivité" qui serait l'équivalent cérébral de l'obésité³. Le recours au champ artistique est alors évoqué par Yves Citton, comme "vacuole" ou "laboratoire esthétique", permettant d'expérimenter d'autres modalités, parce qu'on y suspendrait temporairement les exigences de l'attention communicationnelle et pratique pour centrer notre pleine attention sur un objet culturel privilégié (ainsi nous rappelle-t-on d'éteindre nos portables au début d'un film ou d'un spectacle)⁴. L'attention serait ainsi préservée et mobilisée dans sa double dimension positive (se focaliser sur un objet) et soustractive (faire abstraction des sollicitations extérieures). Cet exercice d'attention renforcerait notre capacité attentionnelle et, partant, notre capacité de résistance à son émiettement distractif.

De telles analyses font de l'art un singulier recours. On le prendra au sérieux non sans exprimer plusieurs réserves nécessaires. Elles aideront à préciser notre projet: explorer librement les modalités d'une attention qui ne soit ni concentrée sur une focale déterminée ni distraite par des *stimuli* extérieurs, mais différemment désorientée par une proposition artistique dans une expérience fructueuse. L'art

² Citton (2016).

³ Crawford (2015), p. 29.

⁴ Citton (2016), p. 218.

peut ainsi permettre d'expérimenter une qualité d'attention paradoxale qu'on voudrait explorer.

Il faut commencer par refuser d'isoler l'expérience esthétique de l'expérience ordinaire en faisant de la première une "vacuole" (si l'on suit la définition cytologique du terme, une enclave inerte, parfois limitée par une membrane) ou un "laboratoire", selon les termes de Citton. On plaidera au contraire pour une porosité fructueuse entre les deux.

Ensuite on restera attentif à l'ornière d'une circularité latente dans l'incitation à un tel recours à l'art. En effet quelle instance désignerait l'objet d'attention privilégié? Le privilégier n'est-ce pas déjà lui avoir porté attention et ne faudrait-il pas préalablement désirer lui prêter attention pour accepter de se soustraire aux autres sollicitations? Ne faudrait-il pas une 'attention d'attention' en quelque sorte? N'est-ce pas alors postuler d'emblée la qualité d'une attention que l'art devrait pourtant nous faire retrouver, présupposer la liberté qu'on voudrait reconquérir par lui? Il y a là une difficulté insidieuse. On la retrouve dans un autre contexte, dans les analyses de Jean-Marie Schaeffer. Il cherche à spécifier dans des pages stimulantes la qualité de l'attention "en régime esthétique" en l'opposant point par point à une attention "standard", pragmatiquement orientée et finalisée, sérielle et focalisée, ascendante par sélection de traits pertinents; à l'inverse l'attention en régime esthétique ne s'arrêterait pas à l'identification et à la reconnaissance de ces traits, elle pourrait être parallèle et distribuée, polyphonique, elle se caractériserait par un surinvestissement attentionnel

et un processus ouvert; dans cette perspective, il écrit alors:

Le secret de toute expérience esthétique réussie réside dans sa capacité à piéger l'attention et, pour ce faire, il faut qu'elle réussisse à engager l'attention dans une dynamique d'auto-reconduction qui reste ouverte. Les œuvres d'art sont généralement conçues précisément pour favoriser une telle reconduction. Les artistes ont inventé de nombreuses stratégies visant précisément à piéger l'attention de cette manière⁵.

Même s'il s'agit d'une dynamique d'auto-reconduction qui reste ouverte, ce avec quoi l'on s'accorde, n'est-il pas réducteur de parler de l'art comme d'une manière de "piéger" l'attention pour l'engager dans ce processus? À l'encontre de cette présupposition de dispositifs de captation, et de cette attention captivée, pré-orientée et pré-dirigée de l'extérieur, on axera notre recherche sur des formes moins balisées et plus désorientantes, afin de valoriser la liberté attentionnelle du spectateur.

Enfin et ce serait notre dernière réserve avec la position énoncée plus haut par Y. Citton, il paraît trop rapide de supposer que l'expérience de l'art relève toujours de la concentration et de la pleine attention sur un objet désigné. Parmi les nombreux contre-arguments qui pourraient être évoqués sur ce point, notamment la revalorisation d'une attention diffuse et d'une expérience esthétique distraite au sens de

⁵ Schaeffer (2015), p. 87.

Benjamin (d'autres contributions l'explorent dans ce même numéro), on s'attachera à deux éléments. Ils nous serviront de transition pour commencer à dessiner cette désorientation attentionnelle qu'on veut mettre en valeur.

Notons d'abord que les modalités de la contemplation concentrée ne conviennent plus à maintes œuvres d'une modernité artistique que Valéry décrit déjà ainsi: "L'art moderne tend à exploiter presque exclusivement la sensibilité sensorielle, aux dépens de la sensibilité générale ou affective et de nos facultés de construction, d'addition des durées et de transformation par l'esprit⁶." Il le déplorait et diagnostiquait une surenchère des excitations:

Il nous faut augmenter la dose, ou changer de poison. Telle est la loi. De plus en plus avancé, de plus en plus intense, de plus en plus grand, de plus en plus vite et toujours plus neuf, telles sont ses exigences, qui correspondent nécessairement à quelque endurcissement de la sensibilité⁷.

Le constat fait pour l'art moderne s'impose plus encore dans l'art actuel, lequel impose fréquemment des sur-excitations sensorielles, des sur-stimulations de stridences et de rythmes, des projections de lumières intenses à peine soutenables, ou des effets stroboscopiques de flashes et flickers hallucinatoires. Cette hyperesthésie pourrait à son tour contribuer à épuiser l'attention, voire augmenter la "distractivité" loin de la contrer. Ainsi Carsten Höller invite t-il

6 Valéry (1960), p. 1220.

7 *Ibidem*, p. 1221.

les visiteurs à expérimenter une perte totale de maîtrise, en construisant d'immenses toboggans où ils n'ont plus qu'à se laisser glisser⁸ (cinq avaient été ainsi disposés à l'intérieur de la Tate Modern à Londres en 2007, avant diverses déclinaisons dans le monde à Miami, Florence etc.)⁹. On est ici bien loin de la notion d'attention concentrée qu'on devrait prêter à un objet artistique, et plus proche de cette expérience déroutante et ludique définie par Caillois comme *ilinx*, soit la "tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse [...] pour accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie"¹⁰. La volonté de se montrer attentif à l'œuvre peut être plus rudement déjouée encore par le même artiste, qui construit par ailleurs des dispositifs qui déstabilisent la réception esthétique et esthésique par hypertrophie: *Light Wall* (2001), par exemple, est un mur fait d'une centaine d'ampoules clignotant à une fréquence extrêmement rapide, ce qui force le spectateur à fermer les yeux, sans éviter les effets de rémanence paupières baissées. *Light Corner* agrandit le même principe à deux murs qui se joignent (2001)¹¹, *Light Space* 2008 transforme tous les murs en flickers. L'une ou l'autre de ces variations, et paroxystiquement la dernière, interdisent physiquement de continuer à regarder,

8 Höller (2006).

9 Pour approfondir cette dimension, voir Gauthier (2009), "Carsten Höller, Toboggan pour l'inconscience".

10 Caillois (1991), pp. 67-68.

11 Höller (2013).

l'attention ne peut plus être focalisée, elle n'est pas même distraite, elle est défaite, insoutenable.

Ensuite et en parallèle, rappelons que bien des œuvres contemporaines semblent vouloir ruiner l'effet escompté d'une attention contemplative et d'une focalisation du regard. L'exemple déjà ancien, mais en ce sens fondateur de *Mirror-Vortex* (1964) de Robert Smithson peut être ici évoqué¹². Il s'agit de 3 trièdres en acier, peint en gris, dont les parois internes sont tapissées de miroirs triangulaires (87,5 x 144,8 x 63,5 cm). Lorsqu'on se penche sur la sculpture pour regarder dans ces miroirs, le jeu des reflets diffracte en multiples fragments ce qui s'y reflète, interdisant d'y voir une forme, un objet, une image unifiée, déstabilisant le champ visuel. Smithson dénonce ainsi la confiance induite en une vision nette et les dispositifs optiques autoritaires comme en témoigne l'écrit de 1967 "*Pointless Vanishing Point*"¹³; il cherche ainsi à rompre avec les perspectives picturales ordonnées par la rationalité, avec l'opticalisme de la vision pure, avec "le triomphalisme scopique du modernisme"¹⁴; il combat la logique de la détermination qu'imposait une double focalisation: "focalisation imposée par l'œil immobilisé" (par le point de vue dans la perspective), à laquelle a succédé une "focalisation imposée par l'objet univoque" du minimal art¹⁵. Il invite à "reconstruire notre incapacité à voir" et à une manière d'anti-vision ("*reconstruct one's inability to see*",

12 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnXB9A/rezgoRx>
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnXB9A/rAnA7oK>.

13 Smithson (1996).

14 Gauthier (2009), "Robert Smithson, Un trou dans la vue", p. 20.

15 Alloa (2018), p. 69.

“*a type of anti-vision*”¹⁶), pour lutter contre l’habitude qui réduit l’attention du regard à la bonne forme qui s’imposerait à lui. Il faut à l’inverse inventer des “tactiques pour dérouter le regard, le faire sortir de sa routine et l’œil de ses gonds”¹⁷ et développer ce que Smithson nommera ultérieurement un *low-level scanning*¹⁸. La formule reprend celle de “scanning inconscient”, titre donné à un sous-chapitre (I.1.3) de *l’Ordre caché de l’art* d’Ehrenzweig¹⁹. Le théoricien y opposait une vision ou perception focale, concentrée sur une forme (écoute mélodique, et vision de la forme qui se détache du fond), à une perception balayante et globale, syncrétique et non focalisée; il en déduisait qu’on pouvait opposer un ordre de surface et un “ordre caché” auquel on pouvait accéder par ce “scanning inconscient”. Par-delà ce rapprochement, concluons sur le travail artistique de Smithson en soulignant que ce refus de la focalisation, sur l’image ou l’objet, dessine en creux une nouvelle manière de considérer l’attention; cela encourage la pratique d’un niveau de regard flottant qui permet de laisser affleurer un autre type d’attention, non centralisée, non ordonnée par une forme identifiable qui se détacherait d’un fond. Dans notre perspective notons encore l’insistance mise sur la liberté d’un regard désindexé de la finalité de voir quelque chose, et la déroute de l’expérience esthétique classique de contemplation au profit d’une expérience *esthétique*.

Carsten Höller semblait court-circuiter par

16 Smithson (1996), p. 130.

17 Alloa (2018), p. 72.

18 Smithson (1996), p. 189.

19 Ehrenzweig (1967).

le vertige ou la saturation sensorielle les capacités attentionnelles, Robert Smithson les désarrimait de leur finalité scopique et de la tension vers une focale objectale. Dans ces précédentes variations, l'attention est donc chaque fois désorientée, tout en l'étant très différemment de la désorientation subie dans une vie remplie de sur-sollicitations attentionnelles. Pour autant, est-elle aussi libre qu'on pourrait le souhaiter? Est-on si loin de ce "piège à attention" décrit par J.-M. Schaeffer, ou de ce "laboratoire" artistique proposé par Y. Citton. Fût-ce par la négative, n'y a t-il pas une imposition, assez brutale, d'une certaine manière de percevoir ou non, de regarder ou non, de pouvoir ou non faire attention et de le faire d'une certaine manière?

Aussi souhaite t-on aller un cran plus loin, pour proposer d'autres variations artistiques, qui désorientent sans nécessairement imposer et laissent le visiteur libre d'expérimenter ou non et de varier le type d'attention qu'il souhaite accorder à l'œuvre. Dans cette perspective, certaines des installations immersives de brouillard d'A.-V. Janssens²⁰ pourraient être l'exemple d'un art qui sollicite librement un type d'attention inédit, désorienté mais fécond, voire potentiellement plaisant.

On s'attachera paradigmatiquement à l'œuvre *Blue, Red and Yellow* (2001-2009). Il s'agit d'une assez grande structure fermée (9 x 4,5 x 3,5 m) aux parois translucides, recouvertes de films transparents et colorés en bleu, rouge et jaune, d'où le nom. Une porte

²⁰ Janssens (2015).

permet d'y entrer. En l'ouvrant, on pénètre dans un épais brouillard, maintenu en suspension. On reste d'abord immobile et désarçonné, puis on se risque à bouger au ralenti, mains en avant pour prévenir un choc ou une rencontre rendus imprévisibles par la non visibilité. Les sons prennent une autre importance, les formes se dissolvent, la perception de la hauteur, de la profondeur et des distances se perd. Nos sens sont curieusement impuissants. On est enveloppé dans ce qui n'a pas de contour, enfoui dans ce qui n'est pas un corps, dans ce brouillard coloré qui est à la fois tactile et visuel, matière et lumière, lumière et couleur, couleur qui varie selon nos déplacements et l'intensité de la lumière naturelle passant par les parois translucides.

Ce dispositif déroutant semble mettre à l'épreuve la possibilité d'une expérience esthétique, voire l'interdire puisqu'on a d'abord le sentiment de perdre totalement la visibilité dans le brouillard. Or, si on persiste un peu dans cette expérience étrange, c'est rigoureusement l'inverse qui se passe. C'est justement parce que le dispositif ne vise plus à focaliser l'attention et le regard sur quelque chose de précis, qu'il exacerbe l'expérience esthétique et esthétique, loin de l'interdire. Il exacerbe d'abord l'attention parce que nos sens sont aux aguets et que nous sommes à l'affût de tout. L'attention est alors paradoxale, elle n'opère pas dans un double mouvement habituel et simultané de soustraction et de focalisation sélective; c'est le dispositif qui nous soustrait à tout environnement habituel, et parallèlement, il ne permet plus la focalisation sur

tel ou tel objet. Nous baignons dans le brouillard, et notre attention y est donc à la fois désorientée et multi-orientée, sur-stimulée par la crainte de heurter quelque chose ou quelqu'un, mais sans pouvoir se fixer sur tel ou tel élément. Autre paradoxe remarquable, alors que classiquement l'attention prêtée à un objet le détache d'un fond ainsi neutralisé et rendu homogène, ici l'attention s'exerce de manière insolite puisque nous nous enfonçons dans ce brouillard, sans repères, dans ce fond sans formes, sans limites, sans contours, 'fond' dans lequel nous sommes immergés. L'installation propose un enfouissement dans le sensible. L'infra-esthésie apparente se renverse à la fois en hyperesthésie (on essaie de tout ressentir pour s'orienter), et en poly-esthésie (tous nos sens sont sollicités).

Notons ensuite que l'attention esthétique est accrue parce que le brouillard exacerbe la vision elle-même. Certes, la disposition traditionnelle du spectateur, contemplant de l'extérieur une représentation ou une forme stable se détachant sur un fond, n'est plus possible, on l'a dit. Certes, de prime abord, le brouillard opacifie l'air. Il semblerait donc que l'on ait perdu toute visibilité puisqu'il s'interpose et interdit la reconnaissance aisée des objets ou des personnes. Pourtant, il faut accorder à *Blue, Red and Yellow* deux éléments qui intensifient la vision. D'une part, l'opacité du brouillard se conjugue avec la translucidité des parois qui laisse passer la lumière extérieure et la tamise selon ses couleurs propres. D'autre part, l'impression première de ne rien voir se révèle erronée pour peu qu'on reste un peu dans

ce cube de brouillard. De fait, nous y voyons bien quelque chose: de la luminosité et de la couleur, des apparitions et des disparitions évanescentes ; nous devenons ainsi attentifs non plus à ce qui serait représenté, mais à ce qui apparaît dans la lumière, à travers le brouillard lumineux. Ici l'attention reste mobilisée et relancée par le changement des couleurs opalescentes variant selon les parois différemment colorées et la lumière naturelle qui les traverse et peut changer. En ce sens, l'expérience est assez différente de celle des espaces lumineux de Turrell (par exemple lors de la très belle exposition du Musée Frieder Burda, à Baden-Baden en Allemagne en 2018)²¹, dans lesquelles l'attention est mobilisée par l'intensité d'un effet de *Ganzfeld* – soit une expérience de perception produite par l'exposition à un espace dépourvu de structure qui, par son uniformité et son homogénéité, n'offre aucune orientation et remplit la totalité du champ de la vision (selon les termes allemand *Ganz-Feld*).

Dans cette variation même, il y a un gain pour le regard, ainsi décentré et d'abord décevant. S'il n'y a plus d'objet sur lequel focaliser un regard aspectuel, on peut en revanche et par là même intensifier une attention perceptuelle. Si l'attention ne délivre plus du clair et du distinct, elle s'exerce et découvre une liberté inédite dans ces opacités lumineuses. Le regard, d'abord perdu, puis tendu, se dilate en se déployant dans cet évanouissement des formes précises. Rien ne s'impose, rien ne l'oblige à s'arrêter dans la fixation de la reconnaissance. Aussi peut-il

²¹ Turrell (2009).

jouir de ce qui lui est offert, et l'attention peut se porter sur la qualité paradoxale de ce moment. Insistons derechef sur un tel paradoxe, tout se passe en effet comme s'il fallait d'abord troubler nos évidences perceptives, en passer par une déception de l'attente et de nos premiers jugements pour réveiller une attention esthétique et construire une expérience esthétique: déception à la fois de l'attente d'objet, déception des attentes sensorielles habituelles, et déception de la posture du spectateur, puisqu'il faut éprouver celle d'un acteur mobile dans un espace où l'"on n'y voit rien", où le corps reprend ses droits, où la vision est corrélée au mouvement et aux autres sens. Dans cette déception éprouvée, gît la possibilité de son retournement heureux puisque la déception fait précisément prendre conscience de ces attentes déçues, attire l'attention sur elles, et induit une élévation au carré de l'expérience. On réfléchit sur les conditions de possibilité non seulement de notre perception, mais encore de l'expérience esthétique elle-même et de notre attention. Se réalise alors *de facto* cette 'attention de l'attention' ou cette attention à l'attention, dont les précédentes analyses semblaient faire l'économie.

En outre, l'acuité de la vision, l'attention mise en œuvre dans cette souplesse recouvrée permettent aussi de déployer la réactivation d'une culture artistique revisitée — on traverse ce qui s'apparente tour à tour à des monochromes, ou à l'art optico-cinétique, on pense aux chromo-saturations d'un Carlos Cruz-Diez par exemple²². Il ne s'agit pas

²² Cruz-Diez (2010).

pour autant d'artialisation, au sens théorisé par Alain Roger, pour qui l'art schématise notre vision – nous ne pourrions voir “les nodosités rugueuses des oliviers comme si Van Gogh ne les avait pas peintes”²³. Ce pourrait être un monochrome et ce n'en est pas un, l'atmosphère brumeuse n'est pas un tableau bidimensionnel, et l'expérience que nous faisons n'est pas celle d'une reconnaissance, ni d'une imposition, mais du fait de laisser affleurer les images dans cette disponibilité attentionnelle.

Un telle disponibilité se redouble du fait qu'elle est pour une part indépendante de notre volonté, car elle est produite en partie par les autres personnes qui se trouvent (ou non) dans la pièce de brouillard, par leur éloignement ou leur proximité. Mais pour une autre part, elle peut être aussi intra-artistique comme on vient de le dire; enfin elle peut être encore imaginaire et psychique, les formes évanescents qu'on voit peu à peu disparaître dans le bleu gris peuvent évoquer des ombres dans les limbes, d'autres des apparitions chimériques. Le gain esthétique alors est à la fois patent et paradoxal, sollicité par le dispositif artistique, mais activé singulièrement par chacun.

Essayons de rassembler les enjeux de cette attention paradoxale en la comparant aux autres variations évoquées ou possibles.

Dans ce brouillard, dans ce regard affranchi de l'obligation de discerner un objet précis, il semble qu'il n'y ait aucune détermination forcée, aucun

²³ Roger (1978), p. 109.

piège attentionnel si ce n'est celui auquel on consent en entrant dans la pièce de brouillard, laquelle libère plutôt une attention inédite, l'expérience libre d'un jeu et d'une conscience de ce jeu. On laisse affleurer les images en soi, dans un regard vide de focale attentionnelle précise, qui n'est pas distrait par des sur-sollicitations extérieures, mais actif. Par l'advenue de ces images, de cette appréciation des apparitions dans la lumière et des formes évanescentes, on se situe à l'extrême opposé d'autres utilisations de brouillard qui sont des dénonciations ironiques de la posture du spectateur, mettant en œuvre l'inversion de la transparence représentationnelle et de l'opacité d'un médium qui s'interposerait. Ainsi Jeppe Hein laisse le visiteur s'asseoir sur ce qui paraît un banc normal de musée, déclenchant malgré lui (et à son corps défendant) un brouillard l'empêchant de voir ce qu'il pensait voir (*Smoking Bench*, 2002)²⁴. Le brouillard est alors utilisé comme un moyen pour une frustration qui conduit à débouter l'attention de sa prétention à voir. Dans *Blue, Red and Yellow*, l'expérience n'est pas celle d'une telle frustration pas plus qu'elle n'est celle d'un jeu maîtrisé avec la notion de représentation mise à mal; elle ne relève pas non plus d'une imposition, ou d'un interdit comme l'était la mise en œuvre d'une impossibilité de voir chez C. Höller et différemment chez R. Smithson. Et à la différence du *low-level scanning* que l'artiste théorise à la suite d'Ehrenzweig, l'expérience peut engager une mobilité psychique d'un autre ordre. Risquons l'idée que s'y joue quelque chose comme

²⁴ Hein (2002).

une ‘attention flottante’ dont on soulignera aussi la dimension paradoxale: n’être pas attentif pour l’être différemment, mieux, plus souplement²⁵. Sans aller jusqu’à l’acception psychanalytique du syntagme dont on use ici très librement²⁶, il est loisible de penser que, dans ce brouillard désorientant, peut s’éprouver la détente de l’habituelle captation attentionnelle, ou d’une focalisation crispée qui conduit parfois à une attention hébétée, celle-là même que décrivait le saint Antoine de Flaubert: “[...] à force de regarder, tu ne voyais plus; écoutant, tu n’entendais rien, et ton esprit même finissait par perdre la notion de cette particularité qui le tenait en éveil”.

Le personnage flaubertien se force et, “à force”, perd l’objet même de son attention. Car l’attention est régulée par une nécessaire temporalité, une oscillation entre abandon et tension constructive. Dans les quelques remarquables pages qu’elle consacre au bon usage des études scolaires et à cette nécessaire “gymnastique” attentionnelle, Simone Weil indique que “quand la fatigue se fait sentir, l’attention n’est presque plus possible, à moins qu’on soit déjà bien exercé; il vaut mieux alors s’abandonner, chercher une détente, puis un peu plus tard recommencer, se dépandre et se reprendre comme on inspire et on expire”²⁷. Elle stigmatise le volontarisme orgueilleux qui maltraite inutilement le corps et confond l’attention avec “cette espèce d’effort musculaire dans

25 La notion est évoquée dans une autre perspective par Y. Citton (2014), p. 168.

26 Cette attention dite “flottante” du psychanalyste doit être “en égal suspens”, pour ne privilégier aucun élément du discours de l’analysé et laisser fonctionner le plus librement possible sa propre activité inconsciente.

27 Weil (1949), pp. 91-92, *ibidem* pour les citations suivantes.

l'étude[...] tout à fait stérile, même accompli avec bonne intention". Dans cet effort qui fait froncer les sourcils, on perd son objet et retient sa respiration, déplore-t-elle, alors qu'il faudrait laisser la pensée "disponible, vide et pénétrable". Laisser le regard et l'attention vide et pénétrable n'est-ce pas ce à quoi peut inviter l'installation de brouillard d'Ann-Veronica Janssens? Elle permet certainement en tout cas de ressentir et d'éprouver une temporalité et une oscillation de l'attention, d'abord surprise par le manque de repères et désorientée, puis s'habituant et s'accoutumant, goûtant enfin ce genre d'attention qu'on se permet d'appeler 'flottante' suspensive et réflexive – ni arrêtée par une focalisation ou par une identification, ni distraite par des stimuli extérieurs, mais concentrée à son rythme propre sur ce qui advient dans les modulations de lumière (induite par telle ou telle paroi, mais aussi par les changements de la lumière extérieure qui les traverse) ou sur son propre processus, sans contrainte et sans imposition.

L'attention est paradoxale on l'adit, non seulement parce qu'elle ne se focalise pas sur un objet qu'elle distinguerait en le détachant d'un environnement relégué à l'arrière fond, non seulement parce qu'elle est à la fois perméable aux variations lumineuses et aux formes qui adviennent, non seulement parce qu'elle est attention prêtée à l'opacité translucide et non au clair et distinct, mais encore parce qu'elle permet une attention aux conditions de possibilité de l'attention par sa dimension réfléchie et par la nécessaire prise en compte de l'accommodation temporelle. S'il n'y a pas de "piège", il y a bien une incitation initiale par la

surprise de la désorientation qui engage un processus ouvert, mais il est si souplement ouvert qu'il ne relève pas d'un "laboratoire" ou d'une "vacuole", et chacun peut librement faire varier cette disponibilité par le temps qu'il choisit de consacrer à l'installation, comme il peut choisir de la prolonger une fois sorti de l'espace de l'exposition. L'art n'est peut être pas le salvateur recours expérimental que certains prônent mais, dans ses libres variations, il aide certainement à découvrir des potentialités inédites et fructueuses.

Bibliographie

Alloa, E. (2018): "Robert Smithson, à perte de vue", in: Criqui J.-P., Flécheux C. (dir.), *Robert Smithson. Entropie et mémoire*, Centre Pompidou/ Dijon, Les presses du réel, – repris dans Alloa E. (2020): *Partages de la perspective*, Paris: Fayard.

Caillois, R. (1991): *Les Jeux et les hommes*, Paris: Gallimard.

Crary, J. (1990): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press; trad. fr. d'abord sous le titre "L'art de l'observateur", Paris: éd. J. Chambon, 1994, puis réédité sous le titre *Techniques de l'observateur, vision et modernité au XIX^e siècle*, augmenté d'une postface de Crary "Spectacle, attention, contre-mémoire", Bellevaux: Éditions Dehors, 2016.

Crary, J. (1999): *Suspensions of Perceptions. Attention, Spectacle and the Modern Culture*, Cambridge, MIT Press.

Citton, Y. (2016): *Pour une écologie de l'attention*, Paris: Seuil.

- Crawford, M. B., (2015): *The World beyond your Head. On Becoming an Individual in an Age of Distraction*, New York: Farrar Straus & Giroux; trad. fr. *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*, Paris: La Découverte, 2016.
- Ehrenzweig, A. (1967): *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of artistic Imagination*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, trad. fr. *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris: Gallimard, 1984.
- Flaubert, G. (1849): *La Tentation de saint Antoine* [version de 1849], in: Idem, *Œuvres complètes*, éd. sous la direction de C. Gothot-Mersch avec la collaboration de S. Dord-Crouslé, Y. Lerclerc, G. Sagnes et G. Séginger, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. II.
- Gauthier, M. (2009): "Carsten Höller, Toboggan pour l'inconscience" et "Robert Smithson, Un trou dans la vue", in Idem, *Les promesses du zéro*, Genève, Mamco: Les presses du réel.
- Roger, A. (1978): *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris: Aubier.
- Schaeffer, J.-M. (2015): *L'expérience esthétique*, Paris: Gallimard.
- Smithson, R. (1996): *Robert Smithson, The Collected Writings*, éd. Flam Jack, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Valéry, P. (1960): "Degas danse dessin", in: Idem, *Œuvres*, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. II.
- Weil, S. (1949): *L'Attente de Dieu*, Paris: La Colombe, rééd. Paris: Fayard, 1966.

Médiagraphie

Cruz-Diez, C. (2010): *Chromosaturation: 2010 to date: 2010*, <http://www.cruz-diez.com/fr/work/chromosaturation/2010-to-date/chromosaturation-dans-lexposition-luce-e-movimento-lumiere-et-mouvement/>.

Hein, J. (2002): *Smoking Bench*, https://jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=145.

Höller, C. (2006): *Test Site*, <https://www.youtube.com/watch?v=3xC53y2DQGc>.

Höller, C. (2015): *Light Corner*, <https://www.youtube.com/watch?v=-Wd0j6jRk4U>.

Janssens, A. V. (2015): *States of Mind*, <https://www.youtube.com/watch?v=qxVIZAHFs6M>.

Turrel, J. (2009): *The Wolfsburg Project*, <https://www.youtube.com/watch?v=s6RMAkqaOT4>.