



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



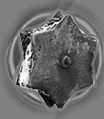
License Creative Commons

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

Introduction

Alberto Frigo

L'attention se dit de plusieurs manières: comme une perception focalisée, directe, ou sélective, comme un degré plus intense de la conscience, ou, encore, comme une saisie "retentive et constructive" qui projette une structure intelligible sur une donnée sensible. Toutefois, en deçà et au-dessous de ces multiples définitions qui en diffractent l'essence, l'attention relève toujours d'un fond d'inattention. Un fond d'où l'attention se détache et qui, en même temps, constitue le fonds d'où elle tire sa possibilité. Car ce n'est qu'à partir d'une inattention préalable que l'attention peut surgir – et en tirant d'elle les matériaux pour sa constitution. L'attention se dit donc dans toutes ses figures par différence d'avec une inattention qui en représente de fait l'ombre portée (perception focalisée vs non-focalisée, directe vs indirecte, sélective vs indistincte, conscience plus intense vs petites perceptions (presque) insensibles, etc.).

I.

Il faut sans doute reconnaître dans cette approche *relative* de l'attention le corollaire du rôle dominant assigné à l'attention visuelle dans les

spéculations sur l'attention en tant que phénomène psychique. Nos yeux permettent en effet une vision précise uniquement selon un angle de trois degrés, situé dans l'axe de la fovéa. Autour de cette zone où l'acuité est maximale s'ouvre toutefois un champ plus vaste, caractérisé par une vision progressivement moins nette et néanmoins possible: les objets qui y tombent, on les voit sans de fait les regarder. C'est donc à l'intérieur du domaine de l'inattention que l'attention (visuelle) s'affirme. Mais il y a plus.

Carsion renonce au privilège trop souvent accordé par les réflexions esthétiques au rôle du spectateur, c'est aussi *du côté de chez* la création artistique que la solidarité de l'attention et de l'inattention s'impose comme une évidence première. À titre d'exemple, bornons-nous au cas de la peinture, et à ses trois temps. Aux premiers instants du tableau, attention et inattention apparaissent inséparables, voire elles se relayent sans cesse. Ce constat, qui s'impose comme une évidence pratique pour quiconque a fait expérience, le pinceau à la main, de la toile vierge, connaît une sorte d'épure théorique dans la méthode de la macula (*blot*) proposée au XVIIIe siècle par Alexander Cozens.



Alexander Cozens, '*Blot*' drawing, British Museum, London.

Cozens renouvelle l'ancienne pratique d'atelier, prêchée entre autres par Léonard, qui consistait à chercher dans les taches de vieux murs souillés l'occasion et des suggestions pour la création picturale. Mais l'"artificial blot", la macule de Cozens (une tache d'encre, plus informe qu'une esquisse) est "un produit du hasard rectifié par un peu de dessin, car en la faisant, l'attention de l'artiste doit être dirigée sur l'ensable ou la forme générale de la composition, et sur elle seule, tandis que les parties secondaires sont abandonnées au mouvement capricieux de la main et du pinceau". Voilà l'attention et l'inattention entremêlées, et la différence n'est qu'entre degrés, sans véritables solutions de continuité. De sorte que, ajoute Cozens, si l'on s'éloigne du dessin, ses parties deviennent suffisamment indistinctes pour que l'attention s'estompe, en faisant du dessin une macule, et "à l'inverse, si une macule est placée à une distance telle que la rudesse de ses parties s'efface, elle représentera un dessin fini"¹. Au-delà de la ruse technique, il suffit d'avoir brossé une esquisse à partir d'une toile blanche pour mesurer la vérité générale de cette unité d'attention et d'inattention. C'est de la solidarité de ces deux postures perceptives que le tableau surgit.

Mais cela ne vaut pas seulement pour les premiers instants du processus pictural – au contraire, il s'agit presque d'une constante. Des analyses techniques de l'expérience et du processus picturaux permettraient de l'illustrer. Qu'il suffise d'évoquer ici une image qui en est presque l'emblème: cette main droite floutée

¹ Cozens (1785), pp. 12-13 / 72-73.

du peintre dans l'*Allégorie de la peinture* de Vermeer.



Jan Vermeer, *Allégorie de la peinture*, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Il s'agit presque d'un objet transitionnel: certes, c'est la main du peintre, mais, en raison du brouillage des traits et de l'analogie des couleurs, on peut y reconnaître aussi l'esquisse du visage du modèle, qui commence à se profiler sur la toile. De sorte que la main de l'ouvreur et la matière de l'ouvrage se confondent. Mais dans cette main floutée, il conviendra de reconnaître aussi la trace d'une expérience d'attention-et-inattention qui gît au fond du travail pictural: car l'attention au sujet à peindre relègue dans l'inattention la toile et condamne à la périphérie du regard, où la vue se brouille, la perception de sa propre main. Au rebours, lorsque le

regard du peintre se fixe sur la toile, c'est le modèle qui sombre dans l'inattention, et si parfois l'artiste pose ses yeux sur sa propre main au travail (ce qui, de fait, arrive assez souvent), ce sont alors la toile et le sujet à perdre le privilège de l'attention. Bref, le tableau, pendant qu'il se fait, s'alimente de la solidarité foncière d'attention et inattention.

Il en va de même, enfin, du moment qui suit l'accomplissement, au moins partiel, du travail du peintre. Il est plus difficile d'alléguer sur ce point des témoignages théoriques. Il faudrait sans doute citer de longues pages très justes d'un roman de John Berger, *A Painter of Our Time*, qui constitue à nos yeux une des analyses conceptuellement les plus lucides de ce qui se passe dans un atelier, entre le peintre et la toile. Risquons plutôt à ce propos une ekphrasis, à défaut d'une analyse phénoménologique beaucoup plus longue et sans doute plus difficile à porter à la parole. Avec *L'Atelier rose*, *La Famille du peintre* et *L'Atelier rouge*, *l'Intérieur aux aubergines* s'inscrit dans une série de tableaux peints par Matisse en 1911.



Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911, Musée de Grenoble.

La définition qu'en propose l'artiste, un "travail décoratif important", les complexes vicissitudes d'élaboration et la série de repentirs qui préparèrent la version finale du tableau imposeraient un commentaire différent. Mais pour notre propos il suffit de décrire ce que la toile donne à voir et de proposer une hypothèse sur le statut de cette vision. L'intérieur est sans aucun doute un atelier: on le devine par la présence fantasmatique d'un châssis de toile, retourné contre la paroi du foyer de la cheminée à gauche, mais aussi, par le carton à dessins, le miroir, le paravent et les cadres dorés et vides, auxquels fait écho le cadre gribouillé sur le mur entrevu par la fenêtre à droite. Il se peut même que les carrés qu'on devine dans les reflets du miroir soient des toiles vierges ou retournées. Un atelier, donc, mais quand? Selon nous, juste après que le peintre a laissé tomber son pinceau, après un corps à corps sans doute assez long avec la toile, face au modèle constitué par trois aubergines, deux poires, un vase et une petite statue. Les yeux du peintre ont supporté pendant des minutes ou des heures un effort poussé d'attention, portant alternativement sur la toile et sur la nature morte à peindre. Le reflet dans le miroir dit la distance infranchissable entre la réalité et sa représentation. Mais lorsque les yeux si fatigués de l'artiste se détachent de la toile et reviennent à la réalité ambiante, tout se brouille – ce qui était auparavant relégué au domaine de l'inattentionné, car au-dehors de l'axe qui relie la toile et le modèle, a du mal à réclamer l'attention normale qui lui échoit. Ainsi, de nouveau inattention et attention se

mêlent dans le retour du peintre à la perception du monde – d'où la singulière économie de perspectives multiples qui s'interpénètrent et se superposent dans le tableau de Matisse. La vérité de l'expérience ici dépeinte est claire aux yeux de quiconque a travaillé face à un chevalet: il faut longtemps avant que, une fois déposé le pinceau, le motif de la tapisserie cesse de déborder, dans son indistinction, sur toute autre chose qui nous entoure, ou que les figures hors de la fenêtre retrouvent leur identité, ou, encore, que le châssis, auparavant entrevu aux marges du regard cloué à la toile, retrouve sa matérialité. Le regard que nous portons spontanément sur le monde, de façon le plus souvent irréfléchi, est ici mis en scène par Matisse dans sa condition de perplexité "après peinture": c'est-à-dire lorsque la vision de l'artiste est encore partiellement prise dans l'enchevêtrement d'attention et inattention que la pratique picturale impose.

Ainsi, ce n'est pas seulement *avant* le début de la création, lorsque le peintre cherche sur la toile sa forme, ni seulement *pendant* le travail pictural, avec l'attention-et-inattention à la toile et au sujet, mais aussi, *après* que le corps à corps avec le modèle s'est (provisoirement) achevé, que l'attention visuelle se trouve toujours conjointe à l'inattention. Que nos yeux à la fin d'une séance de travail, vaguent incertains entre une incapacité d'attentionner ce qui est autour de nous et l'effort de retrouver un rapport attentionnel "normal" avec l'espace ambiant, rien en cela de moins normal, et de presque nécessaire au fil de l'économie d'attention-et-inattention qui

caractérise l'expérience de la peinture.

II.

Ce que la peinture exhibe dans ses pratiques, la philosophie n'a d'ailleurs jamais cessé de s'efforcer de le penser. Dans une définition célèbre des *Principes de la philosophie* (I, § 45) Descartes semble, d'un même geste, poser l'exigence de clarté et distinction pour toute connaissance digne de ce nom et reconduire à cette exigence la fonction de l'attention: "La connaissance sur laquelle on veut établir un jugement indubitable doit être non seulement claire, mais aussi distincte. J'appelle claire celle qui est présente et manifeste à un esprit attentif; de même que nous disons voir clairement les objets, lorsqu'étant présents ils agissent assez fort et que nos yeux sont disposés à les regarder". Donc non seulement est évidente l'idée qui se donne à l'esprit attentif. Mais l'attention, dans son paradigme optique et dans sa dimension mentale, ne porte, à la rigueur, que sur ce qui se donne avec assez d'évidence à un sujet capable de soutenir l'effort de le saisir. Dès lors, tout ce qui se donne trop (en éblouissant), ou ne se donne pas assez (en restant obscur) échappe au domaine du connaissable. Dès lors aussi, et surtout, le corollaire implicite que l'attention ne peut porter que sur un seul objet, qui frappe assez fort l'œil pour se détacher des autres qui l'entourent. D'ailleurs, la clarté trouve assez souvent son accomplissement dans la distinction,

qui caractérise une idée (et une vision) “tellement précise, et différente de toutes les autres qu’elle ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut”. Or, malgré la fortune de ces formules “claires et distinctes” qui définirent une approche cartésienne de l’attention perpétuée jusqu’au seuil du XXe siècle, une autre voie est possible. Et il revient, paradoxalement, toujours à Descartes de l’avoir ouverte.

Car, dans son *Entretien avec Burman* il avoue que “ce n’est pas vrai que l’esprit ne peut concevoir qu’une seule chose à la fois: il ne peut certes pas en concevoir de beaucoup, mais il peut cependant [en concevoir] plus d’une, par exemple maintenant que je conçois et je pense, à la fois, que je parle et que je mange”². L’attention n’est plus nécessairement clouée à la présence d’un seul objet, présent dans toute son évidence. Au contraire, on peut concevoir une même attention partagée, qui atteint en même temps deux choses dont, sans doute, l’une plus ou moins évidente que l’autre. D’ailleurs, n’en va-t-il pas de même pour l’attention visuelle? Elle se focalise certes sur un point ou un objet, mais elle extravague aussi autour de cet objet, et si l’on croit à la science de la vision, ce sont précisément ces saccades oculaires qui explorent le champ du visible entourant ce que le regard vise qui assurent à ce dernier son évidence³. Et c’est justement à partir d’une analyse du système oculaire et des lois de l’optique que Hobbes parvient

² Descartes (1981), p. 22 [AT V, 148]. Voir sur ce point, Dubuclez et Pelletier (2017). Sur l’approche cartésienne des marges de l’attention voir la synthèse magistrale de Rodis-Lewis (1982).

³ Voir Charrak (2009).

à affirmer, contre Descartes et Kepler que “si l’œil est immobile nul objet ne peut être vu si ce n’est de façon confuse. En effet, si l’œil est immobile, l’axe optique le demeure également; axe sur lequel se produit uniquement une vision distincte, mais seulement d’un unique point. Il s’ensuit qu’il ne peut y avoir de vision distincte que si l’œil parcourt les parties de l’objet à une à une et dans l’ordre (encore que ce mouvement dans l’œil soit si faible pour les petits objets qu’il ne se remarque pas)”⁴. L’attention figée engendre la confusion, donc la perception inattentive, mais, au rebours, c’est le cours de perceptions glissantes et donc nécessairement non figées et en partie non focalisées qui permet à l’attention de se porter sur l’objet comme tel.

Il reviendra à la philosophie du XVIII^e siècle, et notamment à Condillac, de rendre explicite et développer dans tous ses corollaires la connexion foncière d’attention et inattention. Condillac reconnaît en effet à l’attention la fonction d’ouvrir le champ de la véritable pensée: elle assigne en fait la perception à un contenu exclusif et ce faisant fixe un objet stable sur lequel les autres opérations de l’âme viennent se greffer. Mais l’analyse génétique, déployée dans *l’Essai sur l’origine des connaissances humaines* et dans le *Traité des sensations*, se fonde sur le principe de la solidarité entre les opérations de l’esprit et les modifications du matériau de la connaissance. Ce qui lui permet de pointer la spécificité de la condition de la conscience qui précède et en même temps rend possible, à titre de modification ultérieure, l’essor de

⁴ Hobbes (1658), II, 2, p. 201.

l'attention: "La conscience est, selon moi, le sentiment qui avertit l'âme de la présence d'une perception, soit que je remarque que c'est moi qui éprouve cette perception, soit que je ne le remarque pas. Quand je le remarque, c'est que la conscience de cette perception est plus vive que celle d'autres, qu'elle m'avertit davantage; et cela produit l'attention"⁵. La perception non remarquée précède donc la perception attentionnée et même l'accompagne, car "être attentif à une chose, c'est avoir plus conscience des perceptions qu'elle fait naître, que de celles que d'autres produisent, en agissant comme elle sur nos sens"⁶. D'où, d'une part, l'espace que Condillac, mais aussi Rousseau et beaucoup d'autres auteurs de la même époque, consacrent aux formes de la léthargie, de l'esprit qui se borne à végéter, de l'âme languissante, où l'absence d'intérêts ou de besoins qui rident la surface du perçu rendent l'esprit incapable de "démêler", comme Condillac le répète à plusieurs reprises, à partir d'un fond indifférencié un objet unique, qui soit l'objet de cette conscience focalisée qu'est l'attention. D'autre part, grâce à la fiction de la statue qui acquiert progressivement les cinq sens, Condillac fournit une caractérisation extrêmement lucide de la confusion et de l'inattention qui guette toujours aux marges de la perception attentive. Ainsi, on trouve sous la plume de ces auteurs la meilleure analyse de l'attention en tant que phénomène de seuil, qui trouve dans l'inattention le fond sur lequel elle se profile et le fonds dont elle s'alimente.

⁵ Condillac (1953a), p. 98.

⁶ Condillac (1953b), p. 12.

III.

L'enjeu du cahier thématique que nous présentons ici est celui d'explorer les formes et les fonctions de cette jointure essentielle entre attention et inattention dans l'expérience esthétique. Ou, si l'on préfère, de mesurer la portée esthétique de cette *attention inattentive* qui ne se laisse pas réduire au dictat de la clarté et de la distinction, mais qui en constitue, néanmoins, l'indispensable ombre portée. Dans un ouvrage récent, consacré à l'*Expérience peinture*⁷, nous avons abordé la question à partir de la notion d'intérêt, en sollicitant les textes des critiques d'art (de Borghini, à Boschini et Diderot), les élaborations de philosophes (et notamment le fragment. *Gewohnheit und Aufmerksamkeit* dans la *Séquence d'Ibiza* (1932) de Benjamin), jusqu'aux témoignages, théoriques et artistiques, des peintres (Bellini, Véronèse, Hogart, Tiepolo). Il nous a pourtant paru indispensable de prolonger et élargir cette enquête en se penchant sur une série de questions aussi fuyantes que capitales, et pourtant en bonne partie délaissées par les historiens de l'art et les spécialistes d'esthétique. En effet, si la solidarité foncière d'attention et inattention a été largement thématisée par la phénoménologie, notamment à partir des analyses d'Husserl sur la notion de l'horizon (ce fond "obscurément conscient de réalités indéterminées" qui est co-donné, selon un mode d'apparition spécifique, avec tout phénomène), il reste néanmoins à préciser la fonction de l'attention

7 Frigo (2020), chap. II.

non focalisée dans l'approche des œuvres et dans leur création. Peut-on retracer une histoire de l'attention diffuse, et, le cas échéant, faut-il en constater une sorte de montée en puissance dans l'esthétique contemporaine? D'autre part, les figures de l'attention non focalisée sont-elles transversales aux différents arts, ou convient-il de reconnaître des régimes incommensurables, en distinguant la peinture de la sculpture et de la photographie, voire de la musique et du cinéma? Enfin, l'opposition d'attention et d'inattention a-t-elle vraiment un sens lorsqu'on la mesure au fait artistique, ou est-il préférable d'envisager des "patterns" de l'attention, en faisant du clivage entre attentionné et inattentionné un seuil inassignable et pour cette raison omniprésent?

Les textes rassemblés dans ce numéro d'*Odradek* se veulent une première tentative pour répondre à ces interrogations, en esquissant un quadrillage des formes de l'attention et de leurs corollaires esthétiques. Sans revenir sur les sujets et les hypothèses avancées par les différentes contributions, qu'il nous soit permis de formuler ici, en guise de conclusion, une double remarque.

D'une part, un constat chronologique semble s'imposer: la réflexion philosophique sur l'attention connaît deux moments d'éclot, au XVIII^e siècle et entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Or, cette double vague des méditations sur l'attention, et donc aussi sur l'inattention a sans doute des raisons *internes*, liées à l'évolution de la discipline, notamment en ce qui concerne l'hybridation entre psychologie et métaphysique qui caractérise ces deux moments de

l'histoire de la pensée. Il ne reste pas moins qu'on peut en repérer aussi des corollaires esthétiques précis: les pages de Condillac symbolisent avec les tableaux de Chardin et de Tiepolo, et même l'analyse souvent aride d'un métaphysicien comme Wolff peut déboucher sur une théorie de l'ornement. De même, la réflexion de Benjamin sur l'observateur distrait, qui hérite les thèmes de la psychologie de la fin du XIXe siècle et les consigne, renouvelés, au siècle suivant, trouve son pendant dans les sculptures de Medardo Rosso, aussi bien que dans certaines installations et compositions musicales des la seconde moitié du XXe siècle. Il reste à voir si on peut repérer d'autres *points d'incandescence* historiques, où la réflexion sur l'attention s'accompagne de sa mise en œuvre dans l'art. Et aussi, peut-être, d'explorer les affinités secrètes et insoupçonnées entre le *Settecento* et les avant-gardes si férues de modernité⁸.

D'autre part, le caractère souvent fort abstrait des réflexions sur l'attention inattentive évoquées par les contributions réunies dans ce numéro semble en suggérer une application transversale aux différents domaines artistiques. L'exemple de la musique est ici très parlant, et les recherches récentes de David Huron⁹ ont souligné avec force le soubassement biologique du rôle essentiel de l'attention dans l'appréciation esthétique d'un morceau musical. Mais *quid* de la littérature, de la photographie e du cinéma? Trois exemples parmi beaucoup d'autres

8 Et on pourrait même risquer une préhistoire de cette histoire d'affinités entre la pensée de l'attention et les choix esthétiques, en suivant les suggestions d'un maître livre, hélas trop méconnu, de Groenewegen-Frankfort (1951).

9 Huron (2006).

suffiront à suggérer l'ampleur des recherches possibles: Kafka et Max Brod dialoguant sur le statut psychologique de la "*Verschwommenheit*" et ses possibles traductions littéraires¹⁰, Walker Evans et la série de photographies des "*subway portraits*", où le travail d'une attention qui trouve sa perfection dans la volonté de disparaître reste "*unresolved*"¹¹, les travaux sur le montage cinématographique d'Harun Farocki¹².

L'attention se dit de plusieurs manières et c'est sans doute dans la multiplicité presque infinie de ses figures se détachant à divers titres sur un fond d'inattention qui gît le secret de sa fécondité esthétique.

Bibliographie

Alpers, S. (2020): *Walker Evans. Starting from Scratch*, Princeton: Princeton UP.

Charrak, A. (2009): *Empirisme et théorie de la connaissance, Réflexion et fondement des sciences au XVIIIe siècle*, Paris: Vrin.

Condillac, E. Bonnot de (1953a): *Mémoire*, in *Condillac, lettres inédites à Gabriel Cramer*, éd. par G. Le Roy, Paris: PUF.

Condillac, E. Bonnot de (1953b): *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, I, II, I, 6, in *Idem, Œuvres philosophiques de Condillac*, vol. I, Paris: PUF.

10 Voir Zittel (2016)".

11 Voir Alpers (2020).

12 Farinotti, Grespi, Villa F. (2017).

- Cozens, A. (1785): *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages / A New Method of Assisting the Invention in Drawing original Compositions of Landscapes*, tr. fr, par P. Oliete Loscos, postface de D. Orhan, Paris: Allia, 2005.
- Descartes, R. (1981): *Entretien avec Burman*, éd. et tr. par J.-M. Beyssade, Paris: PUF.
- Dubuclez, O. – Pelletier, A. (éd.) (2017): «Les Études philosophiques», vol. 171, n° 1: *L'attention au XVIIe siècle: conceptions et usages*.
- Farinotti – L., Grespi, B. – Villa F. (éd.) (2017): *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Milano: Mimesis.
- Frigo, A. (2020): *L'expérience peinture: le temps, l'intérêt et le plaisir*, Lyon: Fage.
- Groenewegen-Frankfort, H. A. (1951): *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*, London: Faber and Faber.
- Hobbes, T. (1658): *De l'homme / De homine*, éd. et tr. sous la dir. de J. Terrel, Paris: Vrin, 2015.
- Huron, D. (2006): *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA – London: A Bradford Book The MIT Press.
- Rodis-Lewis, G. (1982): *Le problème de l'inconscient et le cartésianisme*, Paris: PUF, seconde éd.
- Zittel, C. (2016): “Poetik der Verschwommenheit. Philosophische, psychologische und ästhetische Wahrnehmungskonzepte in der Prager Moderne”, in: B, Stiegler, S. Werner (éd.), *Laboratorien der Moderne*, Paderborn: Fink, pp. 61-113.

