



POINTS

Yves
Citton
Pour une écologie
de l'attention

ESSAIS

Le livre, bien informé et subtil, de Nicholas Carr est mieux servi par son titre anglais (*The Shallows*) que par la question fracassante (reprise d'un article polémique) qui sert de titre à sa traduction française. Loin de prôner un retour au Moyen Âge, l'auteur réfléchit sur une tendance générale à la superficialité (*shallowness*) induite par les différentes « machines à distraction » dont nous entoure notre environnement numérisé. La véritable – et excellente – question qu'il pose n'est pas de savoir si internet nous rend bête, mais si nous saurons *aménager notre environnement de façon à y protéger des expériences de profondeur*. Sa réflexion nous conduit donc au cœur de ce qui doit bien être considéré comme une *écologie* de l'attention. En ce cœur, nous allons retrouver ce qu'il caractérise comme « un cerveau littéraire », mais élargi à toute une gamme – à la fois très vaste et très spécifique – d'expériences, que l'on peut qualifier plus largement d'« esthétiques ».

Les laboratoires esthétiques

Réfléchir sur l'attention pose un problème apparemment insoluble, dont le nœud paralyse nos débats sociopolitiques les plus essentiels. Notre époque se plaint souvent – à juste titre – de crouler sous des procédures d'évaluation devenues à la fois envahissantes, chronophages au point d'être paralysantes, et mutilantes, parce que vouées à rater ce qu'elles visent à comptabiliser. Un argument classique des défenseurs des humanités consiste justement à souligner à quel point leurs disciplines sont condamnées d'avance, sitôt qu'on prétend les soumettre à une logique du chiffre, alors que leur « essence » les situerait du côté de l'inestimable. Malgré ses hypocrisies – les mêmes enseignants apologistes de l'inquantifiable

n'hésitent guère à mettre des notes dûment chiffrées à leurs étudiants –, l'argument pointe vers un problème effectivement crucial, celui de l'ÉVALUATION VALORISANTE, que l'écologie de l'attention aide à identifier (comme on l'a fait dès le troisième chapitre) : si *prêter attention à quelque chose aide à lui reconnaître une valeur propre à justifier l'attention qu'on lui accordera ultérieurement, alors toutes nos procédures d'évaluation sont affectées d'un vice de forme, puisqu'elles contribuent à valoriser activement ce qu'elles ne prétendent qu'évaluer objectivement.*

Comme on a déjà eu l'occasion de le voir, ce vice de forme relevant d'un cercle incestueux n'est toutefois que l'envers d'une vertu. La force (*virtus*) de l'attention humaine consiste précisément à pouvoir découvrir des « valeurs » nouvelles : parmi les « millions de choses de l'ordre extérieur qui sont présentes à nos sens », elle repère certains objets ou phénomènes méritant d'être remarqués pour ce qu'ils peuvent apporter à notre bien-être. On a donc souvent raison de rejeter les évaluations en vigueur, parce que leurs procédures dissimulent des processus de valorisation qu'elles reproduisent et imposent de façon occulte. Mais ce rejet doit surtout nous conduire à questionner nos modes de valorisation – dont le plus général, clairement hégémonique même s'il n'a pas encore colonisé toutes les sphères de notre vie sociale, est la VALORISATION CAPITALISTIQUE mesurant la valeur d'un bien ou d'une activité à sa seule capacité à maximiser le profit d'un investisseur. Derrière le rejet du classement des universités à l'aune de Shanghai, comme derrière le refus de certains licenciements ou comme derrière l'occupation de parcs publics, de Madrid à New York et à Istanbul, on voit monter une même conscience – encore confuse dans certains milieux, mais en voie de

clarification accélérée – du caractère profondément nocif de cette hégémonie.

En tant que réflexion sur les processus de valorisation, l'écologie de l'attention est donc amenée à jouer un rôle central dans la dénonciation des illusions et des impositions qui, à travers certains modes d'évaluation, distordent gravement et tragiquement les valeurs que nous accordons (ou que nous devrions accorder) aux choses de l'ordre extérieur. Or ce que nous a fait toucher du doigt le cas particulier de l'attention littéraire valorisée par Nicholas Carr, c'est le rôle de LABORATOIRES DE VALORISATION que jouent nos expériences esthétiques en général : conformément à ce que Jacques Rancière caractérise comme une « reconfiguration du partage du sensible¹ », *l'immersion dans une expérience esthétique conduit à valoriser des sensations et des sentiments précédemment insoupçonnés, et/ou à modifier les valorisations qui leur sont associées.*

En s'efforçant de rendre compte de l'« écologie des études littéraires » et en prenant pour exemple privilégié le cas de la lecture de poésie, Jean-Marie Schaeffer a très bien caractérisé le rôle central que joue l'attention dans nos expériences esthétiques :

La relation esthétique est une conduite humaine dont l'enjeu central est l'attention (perceptive, langagière, etc.) elle-même, dans son déroulement : ce qui décide du caractère réussi ou raté d'une expérience esthétique, ce ne sont pas les caractéristiques de l'objet (réel ou représenté), mais la qualité satisfaisante ou non du processus attentionnel que nous investissons dans cet objet. [...]

La dynamique par défaut de l'acte de compréhension verbale se fonde sur un principe d'économie : il s'agit de comprendre le plus rapidement possible, en dépensant le

1. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

moins d'énergie attentionnelle. [...] En revanche, dans le cadre de la relation esthétique, comme c'est l'attention elle-même, et donc ici la lecture comme acte, qui est le but de la conduite, celle-ci n'obéit plus au principe d'économie, mais maximalise au contraire l'investissement attentionnel¹.

Ce que fait apparaître une approche « écologique » de nos laboratoires esthétiques, c'est qu'ils constituent un lieu de suspension des lois de l'économie (cognitive) : approcher ces situations en termes d'« économie de l'attention », c'est donc risquer d'écraser ce qui fait leur spécificité. Jean-Marie Schaeffer montre plus précisément que le style attentionnel appelé par la poésie en particulier, mais aussi par les expériences esthétiques en général, repose sur un « retard de catégorisation » :

l'allongement du traitement du signal linguistique, du fait de la maximalisation de l'investissement attentionnel, ne produit pas seulement une surcharge attentionnelle, il produit aussi un retard de catégorisation, c'est-à-dire un retard dans l'activité de synthèse herméneutique (on accepte de ne pas comprendre « tout de suite »). Et cette catégorisation retardée est toujours vécue comme une dissonance, puisqu'elle contrecarre le principe d'économie qui recherche la consonance cognitive. La capacité d'un individu à accorder une attention soutenue à la matérialité sonore d'un texte est donc proportionnelle à sa capacité à supporter les situations de catégorisation retardée².

1. Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2011, p. 112-113.

2. *Ibid.*, p. 114. Jean-Marie Schaeffer et Agnès Levitte ont par ailleurs lancé un programme de recherche très prometteur sur

Le terme de « laboratoire » s'avère ici particulièrement approprié, dans la mesure où il fait converger trois types d'attitude que l'on tend à considérer comme incompatibles entre eux, mais qui caractérisent de fait la sphère artistique, depuis les installations de galeries d'avant-garde jusqu'au film à grand spectacle, en passant par le concert de rock ou la danse hip-hop. Même si leurs méthodes ne sont pas « scientifiques » au sens habituel du terme, nos expériences esthétiques participent d'une attitude d'*expérimentation* (collective) qui correspond bien à notre imaginaire du laboratoire : un espace temporairement isolé du monde quotidien devient un lieu d'investigation, où nous testons certaines limites de ce qui peut se faire, se percevoir, se ressentir, se découvrir, se penser, se justifier. Plus précisément, la modernité artistique nous a appris à faire de notre rencontre avec l'œuvre l'occasion d'une « épreuve » (celle de la dissonance cognitive) : même si l'on ne cherche pas à en mesurer les effets selon une graduation quantitative, cette rencontre a valeur de « test » pour rendre compte de ce que l'artiste peut effectuer et de ce que le spectateur peut éprouver.

Nos expériences esthétiques tiennent également du laboratoire, au sens étymologique du terme, en ce qu'elles sont le lieu d'un *travail*. Du côté du « créateur » – qu'on ferait mieux de considérer avec Étienne Souriau comme un « instaurateur¹ » –, même l'art de l'improvisation ou celui de l'objet trouvé, qui ouvrent une place importante à la sérendipité, reposent sur une sédimentation d'efforts nécessaires à faire advenir des rencontres ou des

« L'expérience esthétique : objets et contextes, styles attentionnels et attractivité ? » dont on trouve un descriptif sur HICSA.univ-paris1.fr.

1. Étienne Souriau, *Des différents modes d'existence* (1943), Paris, PUF, 2009.

trouvailles intéressantes. La participation du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur tient aussi du « labeur » en ce que nos expériences esthétiques constituent toutes, chacune à sa manière, un certain défi lancé à nos capacités d'attention (celui de notre tolérance envers les retards de catégorisation) : nous sommes invités à travailler sur nous-mêmes pour élever notre sensibilité, nos sentiments, notre compréhension à la hauteur du programme que l'œuvre nous propose. Dans leur dimension de recherche et de travail, ces laboratoires esthétiques que sont les livres, les salles de spectacles ou de cinéma sont bien des lieux de vérification et de retraitement de valeurs : ils élaborent une double épreuve à laquelle se soumettent en parallèle l'œuvre (va-t-elle « tenir », en apportant quelque chose qui sustente l'attention qu'on lui aura accordée ?) et le récepteur (saura-t-il jouir et tirer profit de l'occasion qui lui est proposée ?). L'expérience n'est concluante que si l'œuvre et l'attention qu'elle sollicite ont chacune réussi à prouver leur valeur – indépendante et pourtant conjointe.

Enfin, dès lors que nos expériences esthétiques se situent au-delà ou en deçà du principe d'économie – dans le suspens d'un retard de catégorisation où les urgences de l'action laissent brièvement place à l'inconnu de la contemplation –, un troisième type d'attitude nécessaire à la constitution du laboratoire esthétique apparaît comme intimement lié à cette activité inactive qu'est la *prière* (si l'on veut bien lire un « lab-oratoire » comme le lieu d'un labeur orienté par une oraison). En soulignant la dimension « méditative » de la lecture profonde ou littéraire, en la faisant émerger de la tradition religieuse médiévale, en lui donnant pour fonction de « combler l'esprit » et d'en « renouveler le contenu », Nicholas Carr marquait déjà en quoi nos expériences esthétiques tiennent toujours de « l'oraison » (dont elles sont sans doute issues historiquement). Prendre le risque de cette

épreuve qu'est l'œuvre – qu'on l'instaure comme artiste ou qu'on s'y expose comme spectatrice – ne va jamais sans prier pour que la rencontre, improbable et aléatoire, ait bien lieu. On va au spectacle ou on ouvre un livre animé par l'espoir de se connecter momentanément avec quelque chose de plus grand que soi, à l'occasion d'une communion proprement mystique, capable de nous initier à une forme plus élevée d'existence.

Le regard du Troisième Oiseau

C'est peut-être en hommage à cette dimension d'oraison inhérente aux expérimentations de nos laboratoires esthétiques qu'un collectif international – dont les origines exactes et l'extension réelle restent assez mystérieuses – se réunit de façon perlée à la surface de notre planète pour développer des exercices attentionnels sous les auspices d'un énigmatique Order of the Third Bird. Ses adeptes se donnent pour double mission complémentaire de cultiver activement leurs capacités attentionnelles et de nourrir de leur contemplation active une œuvre leur paraissant souffrir d'un manque d'attention. Leurs rituels consistent à se réunir devant un tableau resté enfoui depuis plusieurs décennies au fond des caves d'un musée ou à se placer devant une singularité architecturale que les passants pressés ignorent dans leur course quotidienne, ou encore à se rassembler autour d'un objet trouvé témoignant d'une pratique dont on a perdu la trace ou la justification. En agissant comme des « infirmiers de l'attention », ils consacrent alors généreusement à cet ouvrage humain différentes modalités précisément consignées d'attention soutenue, sur des durées pouvant aller de trente minutes à vingt-quatre heures. On peut parler dans ce cas de PERFORMANCE ATTENTIONNELLE dans la

mesure où, loin d'être conçue comme un phénomène d'après-coup restant extérieur à des œuvres supposées exister de façon autonome, la réception relève ici de *la mise en scène d'une attention conjointe co-présentielle à l'œuvre, attention qui se voit elle-même érigée en action artistique.*

Les adeptes ont élaboré, au fil des années, une large palette (toujours à compléter) de règles précises et ritualisées leur permettant de composer, pour chaque performance particulière, un certain PROTOCOLE ATTENTIONNEL CONJOINT : ils expérimentent ainsi le fait que *notre attention esthétique est structurée par des temporalités, des phases, des attitudes, des modes de focalisation et de distanciation pouvant faire l'objet d'exercices partagés.* Cinq ou six adeptes peuvent décider de se tenir alignés devant un tableau pendant deux heures, en scandant cette période en quatre phases préalablement différenciées.

De tels exercices relèvent bien entendu de l'attention conjointe, d'une part, en ce que c'est la convergence évolutive et synchronisée de leur regard qui fait la substance de la performance attentionnelle et, d'autre part, en ce que ces pratiques ne manquent pas d'avoir des effets sur des personnes originellement extérieures au rituel. Lorsqu'elles se déroulent non dans les réserves d'un musée mais dans l'une de ses salles d'exposition, les visiteurs ne peuvent manquer d'être frappés par ces alignements d'Oiseaux étonnamment immobiles et parfaitement silencieux. L'intensité et la ritualisation de leur attention soutenue attirent puissamment l'attention des passants qui, à leur tour, observent l'œuvre avec une curiosité tout à fait exceptionnelle dans le régime muséal contemporain, où des bus de touristes ne sont déversés que pour s'incliner (ici aussi très rituellement) devant une demi-douzaine d'œuvres phares, en survolant au pas de course tout le reste de la collection. Même si telle n'est

probablement pas leur ambition première, les adeptes de l'Ordre du Troisième Oiseau illustrent la possibilité d'un **ACTIVISME ATTENTIONNEL** consistant à *faire démonstration ostensible de son attention conjointe de façon à attirer l'attention collective sur un objet injustement négligé.*

The Order of the Third Bird is currently engaged in a silent practice of Sustained Attention to Made Things. You are welcome to stand with members of the Order and join in giving your generous attention to the work.



The ORDER of the THIRD BIRD

For inquiries & information, the Order may be contacted through thirdbird.org or at orderofthethirdbird@gmail.com.

Figure 15. Affiche d'une pratique d'attention soutenue de l'Ordre du Troisième Oiseau

Reste toutefois à mieux comprendre en quoi les laboratoires du Troisième Oiseau constituent une « pratique » ou un « travail » proprement attentionnels. Tout un pan de la pensée esthétique-politique du *xx^e* siècle n'a-t-il pas fait de « l'activité » de regarder le contraire même de l'activité, de la pratique et du travail (productif ou révolutionnaire) ? C'est la « nouvelle philosophie des nouveaux médias » de Mark Hansen qui peut nous aider à préciser ce que Jacques Rancière a bien esquissé dans son désormais célèbre essai sur le *Spectateur émancipé* :

L'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, [...] quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux¹.

Comment rendre compte de cette « action » propre au regard, que les Oiseaux pratiquent et exercent au cours de leurs performances attentionnelles ? Dans le cadre d'un débat avec le « déterminisme technologique » dont est fréquemment accusée la pensée des médias élaborée par Friedrich Kittler², Mark Hansen met l'accent sur le rôle que joue notre corps dans le traitement des images, selon la problématique de la « corporéisation » (*embodiment*) déjà évoquée avec Richard Shusterman et Katherine Hayles. Là où de nombreux théoriciens du numérique raisonnent en termes d'information, il souligne que cette information ne reçoit un sens (*meaning*) qu'en fonction du travail opéré par un corps attentif. Observer, sélectionner, comparer, interpréter, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, voilà qui relève indissociablement du *filtrage* et de la *création*. Les images ne sont jamais simplement « reçues », telles qu'en elles-mêmes un émetteur ou une technologie les aurait déjà fixées pour l'éternité : elles ne prennent sens – un sens toujours un peu différent – que dans les opérations de retraitement exécutées par un récepteur (toujours différemment) attentif. Ce

1. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.

2. Cf., par exemple, Friedrich Kittler, *Optische Medien*, Berlin, Merve, 2002. Cet ouvrage est en voie de traduction française.

que les Oiseaux cérémonialisent, ce sont des protocoles réfléchis (ralentis, approfondis) élaborant ces opérations communes pour les porter à une plus haute puissance.

Loin de se contenter de sélectionner des *images* préexistantes, le corps opère en filtrant directement de l'*information*, et en *créant* des images à travers ce processus. En corrélation avec l'avènement de la digitalisation, le corps se trouve encapacité [*empowerment*] en ce qu'il déploie sa propre singularité constitutive (affection et mémoire), non pour filtrer un univers d'images préconstituées, mais pour *encadrer* [*to enframe*] quelque chose (de l'information digitale) qui est originellement informe. Plus important encore, cet acte « originaire » d'encadrement de l'information doit être considéré comme la source de tous les cadres techniques (même si ceux-ci apparaissent comme préexistants), dans la mesure où ces cadres techniques sont élaborés pour rendre l'information perceptible par le corps, c'est-à-dire pour donner à l'information la forme d'une image¹.

En alignant quelques paires d'yeux devant une œuvre négligée, les exercices *low tech* pratiqués par les Oiseaux constituent un laboratoire dans lequel peuvent s'observer et s'expérimenter avec la plus grande finesse des processus qui « travaillent » en réalité toutes les images qui nous affectent. Comme on le répète depuis le début de cet ouvrage, l'attention fonctionne comme un opérateur de sélection. Toutefois, comme nous aide à le préciser Mark Hansen, l'attention ne sélectionne pas entre des images toutes faites, mais entre des informations qui ne se constituent en images que par son opération propre – opération

1. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2004, p. 11.

qui transforme l'information en signification, grâce à un travail de cadrage (encadrement, décadrage, recadrage).

Les pratiques ancestrales d'exercices attentionnels – relevant de multiples traditions d'« exercices spirituels » – deviennent l'objet de nouveaux enjeux avec l'avènement du numérique. On répète souvent, avec raison, que l'image numérique (faite de pixels sur nos écrans) diffère ontologiquement de l'image analogique (illustrée par la photographie argentique) en ce que la seconde imposait au récepteur un bloc de caractéristiques fixées dans la matière, alors que la première permet à chacun d'en moduler indépendamment les différents paramètres (taille, cadre, intensité des couleurs, voire composition interne par usage du logiciel Photoshop)¹. Loin de devoir fatalement conduire à une aliénation exacerbée de notre regard, la DÉSTABILISATION DE L'IMAGE permise par nos appareils numériques ne fait qu'extérioriser le travail actif et créatif de recadrage qui constitue de tout temps la fonction propre de l'attention humaine. Mark Hansen propose ainsi de définir l'« image numérique » caractéristique de notre époque comme le processus de transformation de l'information en signification opéré par un corps attentif : « l'image ne peut plus être réduite au seul niveau de son apparence de surface, mais doit être étendue de façon à inclure tout le processus de traitement par lequel de l'information est rendue perceptible à travers une expérience corporée² ».

Nous mesurons mieux les enjeux des protocoles attentionnels développés par l'Ordre du Troisième Oiseau.

1. Cf. à ce propos William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992.

2. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, op. cit., p. 10 – cf. aussi p. 70-85.

En offrant à une œuvre négligée plusieurs heures d'attention soutenue, structurée en plusieurs phases opérant chacune un recadrage attentionnel particulier, les adeptes travaillent à une RE-STABILISATION DE L'IMAGE, devenue indispensable au sein de nos cultures numériques : dans un environnement où tout se voit incessamment recadré selon des pertinences hétérogènes, souvent contradictoires et toujours précipitées, le regard du Troisième Oiseau se met ainsi en position d'*expérimenter de façon réfléchie avec les processus de traitement qui stabilisent de l'information en image signifiante*. Les adeptes se comportent non seulement en infirmiers de l'attention pour les œuvres oubliées auxquelles ils consacrent leurs cérémonies, mais également en aides-soignants de notre attention elle-même, en mal chronique de stabilité au sein de notre univers d'images numériques.

Les laboratoires esthétiques apparaissent ainsi comme des lieux d'exercice et d'expérimentation d'un travail à la fois mystérieusement initiatique et parfaitement commun, par lequel notre attention élabore des éléments d'information pour les constituer en perceptions, en images, en significations. Ces laboratoires conviennent notre attention à réfléchir sur les objets auxquels elle se consacre, ainsi que sur les valorisations auxquelles elle participe. Une écologie de l'attention devra donc s'y intéresser d'une façon centrale. On présente souvent « les arts » comme des réalités « secondaires » de notre vie sociale, des « divertissements » relevant d'un « luxe » qu'on sacrifie (à regret mais en première ligne) aux dieux sans merci de l'austérité – de façon à préserver l'essentiel (entendons : « l'économie ») en attendant la sortie de crise et le bout du tunnel. Les pratiques artistiques et les dispositifs culturels destinés à diffuser leurs jouissances mystiques au sein de nos populations doivent au contraire être considérés comme étant au cœur des cœurs de notre vie sociale :

c'est par leur entremise que se reconduisent, s'altèrent, s'adaptent et se révolutionnent les processus de valorisation dont dépendent non seulement l'ensemble de nos activités économiques, mais la constitution même de nos vies.

Sortir du laboratoire

À ceux qui remettraient en doute – non sans raison – que le destin du capitalisme, de l'industrie pétrolière ou de la production de microprocesseurs se joue dans les processus de valorisation bricolés dans ces laboratoires ultra-minoritaires que sont les galeries d'art, les salles de cinéma indépendant ou les concerts de free-jazz, il convient de donner deux réponses provisionnelles qui ne sont qu'apparemment en contradiction entre elles.

D'une part, les expériences esthétiques dont on parle ici peuvent s'observer non seulement dans les lieux traditionnels de la « haute culture », dans les repères élitistes de l'avant-garde et dans les dispositifs culturels appelant le public à une participation « ascétique » (exigeante, difficile et donc rare) – mais aussi, sous une forme plus ou moins diluée, au sein de l'offre culturelle *mainstream* qui attire des millions de spectateurs dans ses salles multiplex et devant ses petits écrans. Rares sont les séries télévisées ou les films bollywoodiens qui ne comportent pas une fugace occasion de suspension esthétique, au recoin d'un retournement imprévu du scénario, d'un dialogue soudainement inspiré, d'une trouvaille musicale ou d'un raccord inattendu. Aussi normés et abrutissants qu'ils puissent paraître, les produits des industries culturelles véhiculent eux aussi, dans les plus grands publics, des traces d'expériences esthétiques passées – dont les formes relèvent peut-être du déjà-vu pour les *aficionados*, mais

+ dont les effets n'en sont pas moins réels sur les spectateurs moins avertis. Il faut donc compter avec des processus de DIFFUSION PAR DILUTION : ce qui dilue la radicalité des expérimentations esthétiques permet à ces dernières de s'infiltrer (à moyen terme) dans les plus larges couches des populations, généralisant ainsi le retraitement des valeurs qui s'opère de façon concentrée et minoritaire dans les expériences ascétiques.

En deçà même des moments d'expérimentation esthétique qui sortent des laboratoires pour s'infiltrer ici ou là dans les produits de la culture commerciale, Steven Johnson a essayé de montrer que l'évolution des séries télévisées américaines au cours du dernier demi-siècle tend à proposer aux spectateurs des exercices mentaux de plus en plus complexes. À l'en croire, il convient de regarder au-delà du contenu explicite des spectacles de divertissement (violents, stéréotypés, « immoraux »), pour tenter de mesurer les types d'opérations intellectuelles qu'ils exigent de leurs récepteurs dès lors que ceux-ci cherchent à suivre le développement de la narration ou la caractérisation des personnages. Il faut analyser les *mass media* comme fournissant « des sortes de gymnastiques cognitives, plutôt que des leçons de vie ». On s'aperçoit alors que « les formes les plus méprisées de distraction de masse (jeux vidéo, séries télévisées violentes, sitcoms pour adolescents) s'avèrent malgré tout fournir de quoi nourrir l'esprit »¹. Suivre des séries très populaires comme *Seinfeld*, *Urgences* ou *The West Wing* exige des opérations mentales bien plus complexes que ce n'était le cas dans les séries des années 1960.

1. Steven Johnson, *Everything Bad Is Good for You*, op. cit., p. 9 et 14.

Pendant des décennies, nous sommes partis du principe que la culture de masse subit un constant déclin vers le plus bas dénominateur commun, en présumant que « les masses » demandaient des plaisirs simples et idiots, et que les grands consortiums médiatiques s'appliquaient à leur donner ce qu'elles demandaient. Mais, en réalité, c'est tout le contraire qui se passe : la culture populaire devient intellectuellement plus, et non moins, exigeante¹.

Malgré les fragilités de la démonstration entreprise par Steven Johnson, son intuition mérite d'être prise au sérieux. Certes, les valeurs ostensiblement affichées dans les divertissements majoritaires ont largement de quoi nourrir les critiques les plus acerbes des industries culturelles. Mais le plus important, dans ce domaine, tient peut-être moins à ce qui se voit qu'à la façon dont notre attention est mobilisée pour faire sens de ce qui se donne à voir. Et de ce point de vue, il n'est pas irraisonnable d'espérer que l'infiltration lente mais progressive des expérimentations esthétiques dans les produits culturels de masse entraîne une élévation de la complexité des procédures cognitives induites chez les spectateurs. Suivre une fiction relève d'un labeur attentionnel aux dimensions multiples², et l'on aurait sans doute tort d'exclure le divertissement de masse des laboratoires où se retraitent constamment nos valorisations à venir.

D'autre part, toutefois, cette dynamique d'adaptation constante des valeurs par leur diffusion dans les industries

1. *Ibid.*, p. 9.

2. Pour une présentation synthétique et précise des opérations cognitives impliquées chez le consommateur de fiction, cf. la thèse de Thomas Mondémé, *Fiction et usages cognitifs de la fictionnalité* : *Kepler, Cyrano, Fontenelle*, dirigée par Jean-Charles Darmon et soutenue en février 2014 à l'Université de Versailles – à paraître prochainement sous forme de livre.

culturelles *mainstream* repose sur la protection d'espaces privilégiés d'expérimentation esthétique. Une écologie de l'attention doit donc comprendre et défendre activement les conditions environnementales nécessaires à ce que puissent se développer des pratiques artistiques et des expériences esthétiques abritées des pressions à la rentabilité limitant étroitement ce qui passe par les circuits commerciaux. Les laboratoires esthétiques sont à concevoir comme des VACUOLES permettant de suspendre temporairement les exigences de l'attention communicationnelle, de façon à pouvoir concentrer durablement sa pleine attention sur un objet culturel privilégié.

On repère aujourd'hui facilement l'entrée dans une vacuole de ce type par le fait qu'on vous y rappelle d'éteindre votre téléphone portable. Les salles de lecture¹, de classe, de cinéma², de concert, de danse ou de théâtre³ sont sans doute, avec les églises, les derniers lieux

1. Sur le laboratoire esthétique que constitue l'expérience de la lecture littéraire, cf. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

2. Pour le cas particulier du cinéma, Gabriele Pedullà a bien montré comment la progressive instauration d'un espace d'obscurité totale, de respect silencieux, d'isolation individuelle et de coupure du reste du monde communicant, durant la première moitié du xx^e siècle, avait été une condition de possibilité d'un certain type d'expérience cinéphilique (ascétique) développé à l'époque de la Nouvelle Vague, exploré dans le cadre des dispositifs « art et essai » et menacé par les régimes attentionnels régissant notre monde contemporain. Cf. Gabriele Pedullà, *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Milan, Bompiani, 2008.

3. Sur le spectacle vivant, cf. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., et Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, ainsi que, pour un recul historique, Martial Poirson, « "Multitude en rumeur" : des suffrages du public aux assises du spectateur », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 223-248, et *Spectacle et économie à l'âge classique (XVII-XVIII siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

sacrés où le vampirisme attentionnel de la communication respecte encore les valeurs supérieures d'une certaine communion mystique – que viendrait troubler de façon sacrilège la sonnerie d'un téléphone. Comme le cercle tracé sur le sol au sein duquel le shaman peut recevoir l'inspiration divine, comme le laboratoire où l'on n'entre qu'avec une blouse blanche et des gants, de même le cube blanc de la galerie d'art, la boîte noire de la projection cinématographique ou de la performance théâtrale constituent-ils des espaces paratopiques instaurant un écosystème attentionnel régi par ses lois propres, investi de propriétés magiques, ouvrant sur une perspective d'élévation dont le plus proche équivalent anthropologique est bien celui de l'initiation mystique.

Une stratégie parfaitement inverse à la constitution de vacuoles esthétisantes peut toutefois également contribuer à aiguïser et aviver notre attention réflexive. Avec quelques complices rassemblés autour des éditions Questions théoriques, le poète et théoricien Christophe Hanna élabore une illustration depuis bientôt deux décennies, au titre d'une « poésie action directe » et d'une pensée des « dispositifs ». Au lieu de chercher à suspendre les pressions communicationnelles pour se retirer au sein d'une vacuole protégée par son isolation temporaire, il prône des formes d'INTERVENTIONS DISPOSITALES visant à s'implanter dans les flux de communication, pour tenter d'en opérer le court-circuitage de l'intérieur. Comme la publicité ou le *storytelling* politique, la poésie en action directe tente d'injecter des *spin*, des *buzz*, des memes ou des virus à l'intérieur des modes de circulation habituels de l'information ou de l'art. Ainsi Christophe Hanna publie-t-il, sous l'avatar de La Rédaction, des « documents poétiques » sur les décapitations d'otages par Abou Moussab al-Zarqoui, sur une star éphémère de la télé réalité, ou sur les traces mémorielles laissées par

la prise d'otages dans une école maternelle de Neuilly qui, en 1993, avait donné à son maire, Nicolas Sarkozy, l'occasion d'apparaître en homme providentiel¹. Dans tous les cas, il s'agit d'être en prise directe sur notre attention médiatique – l'ouvrage consacré au fait divers de Neuilly paraissant en pleine campagne présidentielle de 2012.

D'avantage qu'à des « œuvres » à contempler dans une stase mystique, on a affaire à des « dispositifs » qui sortent du laboratoire pour tenter d'occuper le terrain premier de nos conflits sociaux : la mediasphère. Non pas toutefois pour pénétrer discrètement au sein de la culture *mainstream*, comme le laissait entrevoir Steven Johnson, mais pour y implanter des sources de blocages, de crashes et de bifurcations soudaines. Cela participe certes d'une longue tradition de l'art moderne cherchant à échapper aux ghettos des musées et des scènes de spectacle pour investir directement l'espace social en y reconfigurant des « situations ». Les interventions dispositives relèvent toutefois explicitement d'une attention « réfléchie » au sens optique du terme, qui inclut une emprise d'immédiateté davantage qu'un recul réflexif : notre attention collective se regarde dans le miroir, sans pouvoir se décoller de sa propre image, quoique en sachant qu'elle n'y contemple qu'un travestissement de sa vérité. On peut en trouver le pendant symétrique dans le travail récent de l'artiste russe Arseniy Zhilyaev, qui fait mine d'exposer et de vénérer

1. Cf. respectivement La Rédaction, *Nos visages-flash ultime*, Marseille, Al Dante, 2007 ; *Valérie par Valérie*, op. cit. ; *Les Berthier. Portraits statistiques*, Paris, Questions théoriques, 2012. Pour les ouvrages théoriques, cf. Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2002 ; *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010 ; ainsi que Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Marseille, Al Dante, 2007 ; Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, 2007 ; Dominiq Jenvey, *Théorie du fictionnaire*, Paris, Questions théoriques, 2011.

des œuvres de Vladimir Poutine, en érigeant celui-ci au statut de plus grand artiste performeur de notre époque, tant le Président russe arrive à « faire événement », à « causer des disruptions » et à « impacter le réel » grâce à la scénarisation performantielle et performative de sa personne publique¹.

Ce n'est probablement pas l'intervention dispositive de La Rédaction qui a causé la défaite de Nicolas Sarkozy à l'élection présidentielle de 2012. C'est toutefois bien sur la base de ses performances scénarisées, et de leur saillance au sein de la mediasphère russe et mondiale, que Vladimir Poutine est parvenu à se faire réélire si souvent au Kremlin. Le travail de Christophe Hanna partage avec celui d'Arseniy Zhilyaev un même geste paradoxal d'adhésion attentionnelle entraînant un rejet par trop grande proximité : tous deux nous conduisent à être à la fois conscients d'une fiction scénarisante et immédiatement en prise avec une réalité en train de se faire. Ce vers quoi tend (*ad-tendere*) notre attention réfléchie relève de ce que la narratologie a appelé une *métalepse*, désignant par là l'écrasement de deux niveaux narratifs supposés être distincts et imperméables – comme lorsque le personnage fictif de Don Quichotte rencontre la personne réelle de son auteur Cervantès². Pour mieux comprendre la nature d'un tel court-circuit métaleptique, il convient de préciser la structure sur laquelle se fonde l'attention réfléchie mise en œuvre dans nos expériences esthétiques.

1. Arseniy Zhilyaev, *M. I. R. : New Paths to the Objects*, Paris, Kadist Art Foundation, 2014.

2. Sur la métalepse, cf. l'ouvrage dirigé par John Pier et Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'HESS, 2005.