



HAL
open science

Attentio practica : la flèche du temps à l'âge du faire

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. Attentio practica : la flèche du temps à l'âge du faire. Barthes et la musique, 2018, 978-2-7535-7545-5. hal-02912285

HAL Id: hal-02912285

<https://hal.science/hal-02912285v1>

Submitted on 5 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *Attentio practica : la flèche du temps à l'âge du faire* », in Claude Coste et Sylvie Douche, *Roland Barthes et la musique*, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 185-201.

Yves Citton

Attentio practica : la flèche du temps à l'âge du faire

*Pour Claude Coste,
collègue, modèle, ami*

Le déploiement de l'écriture et de la pensée de Roland Barthes sur quatre décennies a frappé certains interprètes par sa trajectoire en forme de retournement. Dans un entretien récent, Jacques Rancière évoque un « énorme écart entre les deux Barthes », celui des *Mythologies* « qui cherche toujours à démystifier les images, à s'interroger sur ce qu'elles disent et ce qu'elles cachent, à les transformer en messages », et celui de *La Chambre claire* « qui, au contraire, sacralise l'image comme une sorte d'émanation même du corps qui se dirige vers nous »¹. Du jeune marxiste intransigeant au dénonciateur de toutes les arrogances dogmatiques, du théoricien du signe au romancier de la *Vita Nuova*, du structuraliste au post-structuraliste, on peut en effet multiplier les « tournants » qui ont scandé les évolutions de sa sensibilité et de son travail.

Et pourtant, il serait également vrai de soutenir que, comme tout grand penseur, Roland Barthes n'a fait qu'approfondir une même intuition qu'on trouve déjà formulée avec une étonnante clarté dès ses tout premiers textes. C'est ce parti-pris de lecture qui va me retenir ici. Depuis « Plaisir aux classiques » (1944) jusqu'à ses dernières interventions, Barthes a soutenu, exploré, précisé, déplié une certaine conception de l'expérience esthétique et de la vie des œuvres d'art, articulée par une dynamique attentionnelle dont l'article « *Musica practica* » (1970) donnera tardivement la description la plus essentielle. On en connaît la thèse centrale : l'écoute musicale tire sa plus grande intensité d'impliquer une participation active et créative, dont la performance instrumentale constitue le modèle. Autrement dit : l'interprétation musicale (celle de l'instrumentiste) donne la raison de l'interprétation littéraire (celle du lecteur ou du critique). Et cette raison tient à une certaine forme d'attention active – que j'intitulerai *attentio practica* en référence à l'article sur la musique – qui engage un rapport très particulier au temps et dont l'image de la flèche illustre merveilleusement les paradoxes anachroniques.

Au-delà de la réflexion esthétique, cette attention pratique prend aujourd'hui de fortes résonances anthropologiques, en une époque qu'un ouvrage récent désigne élégamment comme un « âge du faire », dont les lieux les plus symptomatiques sont les « hackerspaces » et autres « fablabs ». Comment le Barthes esthète (littéraire, mélomane, pianiste amateur) nous aide-t-il à entrevoir les enjeux sociopolitiques, éthiques et presque éthologiques de l'attention humaine à l'époque de la numérisation intégrale de nos relations sociales et de nos subjectivités ? Telle est la question qui sera à l'horizon de mon propos.

La flèche du plaisir

Dans un texte bref mais saisissant de 1944, qui pose déjà les grandes lignes du mode de lecture pratiqué et promu au cours des quatre décennies à venir, Roland Barthes prône une lecture des Classiques orientée « par un dessein tout personnel » :

¹ Jacques Rancière, « Sur Roland Barthes et le cinéma », in Philip Watts, *Le cinéma de Roland Barthes*, trad. de Sophie Queuniet, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence éditeurs, 2015, p.163-175.

je vais chercher, sous la généralité de leur art, la flèche qu'à travers les siècles ils m'ont décochée. [...] Rien ne m'interdit de penser que cette sentence de La Bruyère, que ce vers de Racine ont été écrits pour doubler très exactement mon amertume ou ma passion actuelles. [...] Je me sens choisi ; l'artiste me découvre ; il me chante ; il chante ma peine, ma joie, ma curiosité ; il la chante bien ; il en a tout vu, tout senti, et d'autres choses encore que je ne voyais ni ne sentais. Écho d'un Narcisse qui ne sait pas parler, c'est mon double inspiré.²

Ce « pur miroir enflammé par nous-mêmes », que la littérature tend au lecteur pour qu'il puisse s'y « réfléchir » (OC I, 58), propose en fait un dispositif attentionnel où mon intelligence du présent s'affine par la vertu d'un détour opéré par le passé :

L'attention qu'on accorde aux problèmes présents n'est fructueuse que si l'on ne s'imagine pas trop qu'ils sont nouveaux. Constaté que tel état ou telle action ont déjà été distingués, nommés, pesés, jugés, mis en lumière ou laissés en rebut par deux ou trois grands écrivains du passé, [...] c'est se soutenir par des générations antérieures d'hommes semblables, à la pointe desquelles il nous suffit de nous savoir pour éprouver le vertige de l'obscur et la sécurité d'un passé lumineux. (OC I, 58-59)

En m'exposant à me laisser transpercer par la flèche que m'ont décochée les Classiques à travers les siècles (ou en l'occurrence que Barthes m'adresse depuis 1944), je me retrouve à la pointe d'un mouvement collectif (intergénérationnel) de pensée qui augmente l'acuité de mon attention au présent en me donnant un certain recul critique envers sa fausse évidence de nouveauté. Cette flèche venue d'un passé apparemment figé pour me poindre dans ce que ce passé et moi-même partageons de plus vivant, avec pour heureux effet de détourner mon attention de ce qui devait constituer son objet principal – les lecteurs de *La Chambre claire* la verront revenir, trente-six ans plus tard, dans la première caractérisation du *punctum*, ce « second élément qui vient casser (ou scander) le *studium* » lorsqu'une photographie que je regarde me donne à son tour l'impression qu'elle me regarde :

Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui [ce second élément] qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par l'instrument pointu. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).³

Cette flèche qui me point depuis un passé devenu intensément présent opère une reconfiguration de mon attention. Je croyais avoir compris ce qu'il y avait à voir ; ce qui me pique au sein de la photographie ou du texte vient pointer mon attention sur un détail voué à rester inaperçu au sein du sens général conféré par le *studium*. « Très souvent, le *punctum* est un "détail", c'est-à-dire un objet partiel » (OC V, 822). Barthes avait déjà mis en place les bases de cette conception fondamentalement fétichiste de l'attention esthétique dans un texte

² Roland Barthes, « Plaisir aux Classiques (1944), in *Œuvres complètes* en 5 volumes, Paris, Seuil, 2002, volume I, p. 57 (noté dorénavant OC I, 57).

³ Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980) in OC V, 809. Sur les implications de cette « ponctuation » qui tient à la fois de la piqûre, de la frappe et de la scansion rythmique, voir le beau livre de Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, 2013.

consacré à des photogrammes d'Eisenstein, dont il tirait la notion de « sens obtus »⁴. Si une photographie, un photogramme ou un texte classique me frappent, m'atteignent, me transpercent, c'est qu'un objet partiel en eux (un détail) touche un objet partiel en moi (un désir). C'est de ce désir, et de la flèche de plaisir qui l'accompagne, que s'enflamme « le pur miroir » hérité des écrivains, peintres, photographes et cinéastes du passé – dans une expérience d'érotisme chaste où nul Écho n'est sans Narcisse.

L'attention stéréoscopique

Pour que la flèche de plaisir venue du passé puisse toucher et reconfigurer mon attention au présent, il faut toutefois qu'une condition très particulière soit remplie : que le trait de la flèche me trouve assez *distrain* pour me laisser *affecter*. Au moment de rendre compte de la façon dont il avait conçu *S/Z*, Roland Barthes rédige pour *Le Figaro littéraire* un bref article intitulé « Écrire la lecture », dans lequel il fonde son activité interprétative sur le geste de « lire en levant la tête »⁵. Il ne s'agit bien entendu pas de se rendre « inattentif » au texte pour se permettre d'associer « librement » tout à n'importe quoi. Il s'agit tout au contraire de focaliser son attention sur des détails, des objets partiels, dont le relief expérientiel n'apparaît pleinement que sous un regard stéréoscopique, dirigé en même temps sur les nuances du texte et sur les résonances qu'il suscite dans nos corps pensants, sentants, parlants :

Lire, c'est faire travailler notre corps (on sait depuis la psychanalyse que ce corps excède de beaucoup notre mémoire et notre conscience) à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases. (OC III, 604)

La flèche du temps me point à travers les œuvres du passé, mais seulement dans la mesure où j'accorde à celles-ci une attention stéréoscopique, dont au moins un œil regarde par-dessus le texte pour chercher dans notre présent un supplément associatif capable de le féconder – transformant ainsi les « informations » dont il est porteur en une « signification » vécue au sein d'un corps vivant, qui est nécessairement historique, social, langagier. Car « le texte seul, ça n'existe pas : il y a *immédiatement* dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis, un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte » (OC III, 603).

C'était déjà ce travail de supplémentation – plusieurs décennies avant que Derrida ne le théorise – qu'évoquait « Plaisir aux Classiques » en soulignant que les œuvres classiques « respectent » la vérité en ne la disant qu'« incomplètement », inscrivant « des vides inquiétants » au sein de leur transparence, nous proposant « des trames, des ébauches, des espoirs où l'on peut indéfiniment ajouter » : « y trouve qui veut ce qu'il veut. Ce sont des amorces. L'important, c'est qu'elles promettent » (OC I, 59-60 & 63).

Davantage que chez Derrida, c'est peut-être du côté de Gilbert Simondon qu'il faut peut-être aller chercher la structure profonde de cette attention stéréoscopique nourrie simultanément de la lecture « des signes du texte » et de « ce que nous écrivons dans notre tête quand nous la levons » (OC III, 602). Le penseur de l'individuation, que Barthes semble connaître indirectement à travers ce qu'en tire Gilles Deleuze, formalise en effet la notion de « disparation », exemplifiée par la nature « disparate » des informations que reçoivent séparément mon œil gauche et mon œil droit. Les deux images qui se projettent sur notre rétine sont en fait *incompatibles* entre elles en tant qu'images bidimensionnelles (puisque

⁴ Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » (1970) in OC III, 485-506.

⁵ Roland Barthes, « Écrire la lecture » (1970) in OC III, 602. C'est bien entendu aussi le prologue à *Sur Racine* qui présente de la façon la plus claire ce « système littéraire » fait de lectures questionnantes et d'écritures responsives entrecroisées.

saisies chacune par un point de vue légèrement mais effectivement différent) ; elles ne sont rendues compatibles que lorsque notre intelligence parvient à élever ces informations contradictoires au sein d'une signification qui les intègre de façon adaptée à notre monde vécu sur le mode de la tridimensionnalité – ce besoin d'inventer une dimension nouvelle, qui nous tire par le haut d'une contradiction apparemment insurmontable au sein des coordonnées préexistantes, constituant pour Simondon et Deleuze l'exemple paradigmatique de ce que fait l'intelligence humaine en se posant des « problèmes » et en leur concevant des solutions⁶. Écrire la lecture constitue donc à faire travailler nos corps en confrontant les œuvres passées à des questionnements contemporains dont on les supplémente en levant la tête, de façon à formuler des problèmes dont la construction stéréoscopique résolve la disparation initiale entre hier et aujourd'hui, entre les signes et l'expérience, entre lire et écrire.

Rythme imposé

Est-ce un hasard si, dès 1944, ce jeu littéraire qui « fait penser, et penser indéfiniment » s'exprime à travers un langage pénétré de références musicales ? « Le chant classique est un chant solitaire, mais l'âme musicienne y perçoit des harmoniques infinies, qu'elle s'excite et s'enivre à découvrir » (OC I, 59). Le supplément de résonances actualisantes dont se renouvellent incessamment les « amorces », « trames », « ébauches » proposées par les œuvres du passé relève bien entendu autant de la stéréophonie que de la stéréoscopie. Avec toutefois un problème considérable qui se pose à « l'âme musicienne » avide de susciter des harmoniques autour du chant solitaire hérité des classiques : un problème tenant à la temporalité propre de l'expérience musicale.

On comprendra mieux les enjeux de ce problème à partir de l'opposition entre la temporalité de la lecture d'un texte et celle du visionnement d'un film : « le temps de la lecture est libre ; pour le film, il ne l'est pas, puisque l'image ne peut aller ni plus vite ni plus lentement, sauf à perdre jusqu'à sa figure perceptive » (OC III, 505). Cette remarque provient de l'article consacré à Eisenstein, qui ne fait apparaître « le troisième sens » qu'en découpant le flux linéaire du film en une série de photogrammes immobiles. Relevons au passage que ce geste de coupe et d'immobilisation est porteur, aux yeux de Barthes, d'une révolution esthétique-politique de l'attention : « cette écoute et ce regard ne postulent évidemment pas une simple application de l'esprit (demande alors banale, vœu pieux), mais plutôt une véritable mutation de la lecture et de son objet, texte ou film : grand problème de notre temps » (OC III, 506).

Décrivant son travail pour *S/Z* dans « Écrire la lecture », Barthes évoque la même nécessité de procéder à une altération rythmique pour que l'attention stéréoscopique puisse disposer de l'espace indispensable à son travail de supplémentation associative : « me reportant aux premières prouesses de la caméra, capable de décomposer le trot d'un cheval, j'ai en quelque sorte tenté de filmer la lecture de *Sarrasine* au ralenti » (OC III, 602). Dès 1944, l'un des principaux mérites qu'il vantait dans la lecture des Classiques tenait à ce que, contrairement aux « œuvres volumineuses » des modernes, ils nous ont laissé des écrits souvent brefs ou fragmentaires, « dont il est loisible de se nourrir au rythme que l'on veut » (OC I, 62). La flèche du temps ne peut nous poindre que si l'on a le loisir d'en réagencer le rythme, généralement pour le ralentir, pour en dégager des moments de suspension, de

⁶ « Il n'y a pas une troisième image optiquement possible qui réunirait ces deux images [fournies par chacun des deux yeux] : elles sont par essence disparates et non superposables dans l'axiomatique de la bi-dimensionnalité. Pour qu'elles fassent apparaître une cohérence qui les incorpore, il faut qu'elles deviennent les fondements d'un monde perçu à l'intérieur d'une axiomatique en laquelle la disparation (condition d'impossibilité du système bidimensionnel) devient précisément l'indice d'une dimension nouvelle : dans le monde tridimensionnel, il n'y a plus deux images, mais le système intégré des deux images, système qui existe selon une axiomatique de niveau supérieur à celle de chacune des images, mais qui n'est pas contradictoire par rapport à elles. » Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique* (1964), Grenoble, Millon, 1995, p. 206.

réflexion, de recul ou d'anticipation – car pour Barthes « le rythme n'est pas forcément régulier : Casals disait très bien que le rythme, c'est le *retard* »⁷. C'est encore à ce retard que donne lieu l'espace de réflexion ouvert dans *La Chambre claire*, de même que *S/Z* donnait lieu au supplément de sens généré lorsque le lecteur lève la tête pour regarder au-delà du texte : « si j'aime cette photo, si elle me trouble, je m'y attarde. [...] Ce que Marey et Muybridge ont fait, comme *operatores*, je veux le faire, moi, comme *spectator* : je décompose, j'agrandis, et, si l'on peut dire : je *ralentis*, pour avoir le temps de *savoir* enfin » (OC V, 869).

Or la musique – celle qu'on écoute – nous impose son rythme, selon la linéarité du signal sonore. Je peux bien « lever la tête » pendant un concert pour entendre les résonances mémorielles d'autres mélodies apparentées, mais je laisse alors filer des parties l'œuvre qui auront échappé à mon attention. Nous le faisons certes tout le temps, mais jamais sans une certaine culpabilité. Ce n'est que dans des circonstances exceptionnelles que l'auditeur regagne un certain contrôle sur le flux sonore – par exemple, lorsque Pierre Boulez dirige un atelier sur la musique au présent, ou lorsque je dissèque une interprétation assis à côté de mon tourne-disque ou de mon magnétophone, prêt à répéter plusieurs fois une même séquence, à la mettre en boucle. Notre écoute musicale habituelle exclut (au moins apparemment) l'agentivité rythmique revendiquée et pratiquée par Roland Barthes dans le ralenti imposé à une nouvelle de Balzac ou dans le découpage en photogrammes d'un film d'Eisenstein.

D'où peut-être l'insistance de Barthes à souligner l'abîme séparant la musique écoutée de la musique pratiquée, et le rôle prépondérant donné à cette dernière dans un grand nombre d'articles. Ici aussi, on en trouve des traces dès 1945, en un texte très bref et apparemment anecdotique, mais dont les échos sont frappants avec ce qu'ont mis en place les pages précédentes :

Une civilisation n'est belle que dans la mesure où il y a une circulation naturelle entre les œuvres de ses grands hommes et la vie intime de ses individus et de ses foyers. [...] Ceux qui ne jouent pas d'un instrument peuvent sentir la grandeur de la musique ; ils n'en connaîtront jamais les plaisirs, plaisirs si ardents qu'on leur sacrifie en général tous les autres.⁸

La « circulation » des œuvres du passé dans le présent en train de se faire d'une « civilisation » repose sur les résonances que ces œuvres suscitent dans « la vie intime des individus et de leurs foyers », lesquelles résonances prennent leur véritable ampleur dans les « plaisirs ardents », éminemment actifs et corporels, d'une certaine *pratique*. On aura reconnu le thème de l'article « *Musica Practica* » publié dans *L'Arc* en 1970 (la même année que « Le troisième sens » sur Eisenstein et qu'« Écrire la lecture ») – dont l'incipit répète qu'« il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé) : celle que l'on écoute, celle que l'on joue. Ces deux musiques sont deux arts entièrement différents »⁹.

Faire attention

À la lumière des considérations précédentes, on comprend déjà l'une de ces différences entre l'écoute d'une musique déjà faite (exécutée par autrui) et la pratique d'une musique que l'on joue soi-même : la première nous impose le flux de son rythme (dans lequel on pourra se reconnaître ou non), tandis que la seconde nous permet de jouer avec ces minuscules retards qui constituent l'essence de l'agentivité rythmique, telle que l'esquisse la citation de Pablo

⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) in OC, IV, 730. Pour davantage de développements sur cette question, voir l'article « Rythme » dans Claude Coste (éd.), *Dictionnaire de Roland Barthes*, à paraître.

⁸ Roland Barthes, « Concerts de musique de chambre par trois étudiants de Belledonne », in OC I, 83.

⁹ Roland Barthes, « *Musica Practica* » (1970), in OC III, 447.

Casals, et telle de l'explicitera le cours du Collège de France sur l'idiorrythmie¹⁰. La musique pratique, en particulier dans le contexte de la musique de chambre évoqué par le concert de Belledonne, donne en effet une image suggestive d'un vivre ensemble dont l'idiorrythmie laisse à chacun(e) une certaine « marge d'interprétation », forcément limitée (par les indications données sur la partition, par le besoin de « rester ensemble »), mais néanmoins suffisante pour individuer sa place et sa voix au sein d'une petite communauté (grâce aux nuances des mini-syncope et des micro-retards auxquels peut donner lieu chaque phrasé).

De ce point de vue, la musique pratique permet à nos subjectivités de s'inscrire *dans* le mouvement même de la flèche du temps. En tant que contributeur actif au rythme conçu comme un écart en train de se faire, je me mets en position de *faire le temps que je suis*. Je dois le *suivre* parce que, dès lors que je joue tel morceau (au lieu d'improviser), je ne peux pas « lever la tête » pour y insérer tout ce qui me traverse l'esprit sur le moment ; et aussi parce que, dès lors que je ne joue pas tout seul, mon temps est forcément commun. La présence de la partition et celle de l'ensemble imposent donc à mon jeu des contraintes extérieures de *composition*. Je ne puis *être* un musicien qu'en acceptant de *suivre* ces contraintes : c'est par cette composition collective que je peux, avec d'autres, *faire le temps que je suis*.

On comprend que les enjeux de la musique pratique vont bien au-delà des questions de rythme, de retard et de ralentissement – ou plutôt, on comprend que les questions de rythme vont bien au-delà de la seule sphère musicale. Les contraintes de composition m'appellent en réalité à *faire attention* : faire attention aux indications fournies par le compositeur ; faire attention aux gestes, aux difficultés, aux surprises, aux inventions des autres instrumentistes ; faire attention aux faiblesses de mon corps, dont les capacités exécutives risquent à chaque instant de trahir mes visées expressives. Le genre propre de ce *faire attentionnel* relève de la *praxis* bien davantage que de la *poïésis*. Certes il contribue à produire une performance musicale. Mais, au sein du temps qu'il me permet d'habiter activement, il me donne davantage l'expérience d'une relation en train de se faire que d'une fabrication d'objet. Là où l'anglais nous invite à « payer » (*to pay attention*) et l'allemand à « offrir » (*Aufmerksamkeit schenken*), le français nous convie à « faire » une attention qui n'est pas un produit, mais une condition relationnelle de production composée et composante. Ce type très particulier de faire est intransitif, et pourtant il constitue la plus fondamentale injonction à nous déporter de notre arrogance de sujet pour affirmer la primauté d'un objet extérieur à nous.

Dans l'un des plus beaux textes jamais rédigés sur l'attention – une entrée « Écoute » destinée à être publiée en italien dans une *Encyclopédie Einaudi* (1977) – Roland Barthes distingue trois strates au sein de ce faire attentionnel. À un premier niveau, une *attention observatrice* porte sur des « indices » au sein d'une posture d'« alerte ». Il s'agit d'une « attention préalable qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger un système territorial » ; en tant que « mode de défense contre la surprise », elle a pour matériau « l'indice, soit qu'il révèle le danger, soit qu'il promette la satisfaction du besoin »¹¹. À un deuxième niveau, une *attention interprétative* porte sur des « signes » au sein d'un effort de « déchiffrement ». On est ici dans le domaine de l'herméneutique, qui nous invite à suspecter la présence d'un autre sens caché derrière les indices apparents : on se met ici « en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le "dessous" du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché) » (OC V, 343). Enfin, à un troisième niveau, une *attention époqhale* porte sur une « signifiante » à partir d'une attitude « flottante ». La psychanalyse freudo-lacanienne en donne le modèle, qui invite l'analyste à « ne rien distinguer » a priori dans ce que lui dit l'analysant, à suspendre les

¹⁰ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977*, éd. Claude Coste, Paris, Seuil, 2002.

¹¹ Roland Barthes, « Écoute » (article rédigé avec Roland Havas) (1977), in OC V, 342.

attentes et les catégorisations qui lui permettent habituellement de donner sens à ce qu'il entend. Comme le montre bien Natalie Depraz dans un ouvrage récent¹², l'enjeu de cette suspension (*epochè*) est de neutraliser les critères de sélection et de pertinence hérités du passé, de façon à pouvoir réorienter notre attention en nous rendant réceptifs à des stimuli que nos habitudes nous conduisaient à négliger. Bien au-delà de la seule psychanalyse, cette attention flottante caractérise ce que Jean-Marie Schaeffer identifie comme « l'expérience esthétique », dont l'enjeu social est de contribuer à un besoin constant de re-catégorisation¹³.

STRATE ATTENTIONNELLE	ENJEU	OBJETS	ATTITUDE
<i>Observatrice</i>	Alerte	Indices	Focalisante
<i>Interprétative</i>	Déchiffrement	Signes	Structurale
<i>Épochale</i>	Recatégorisation	Signifiante	Flottante

On voit revenir dans cette troisième strate attentionnelle les caractéristiques déjà rencontrées dans l'émergence du « Troisième sens » ainsi qu'à la pointe du *punctum*. En tant que « mouvement de va et vient qui relie la neutralité et l'engagement, la suspension d'orientation et la théorie », en tant que jeu de « résonance » (OC V, 347), l'écoute psychanalytique expose nécessairement le désir de l'un au risque de se déformer (ou de se réformer) sous l'attraction du désir de l'autre. La flèche de la signifiante n'a de chance de nous poindre que si l'on se dévêt (par une suspension nécessairement éphémère) de l'armure des certitudes, des pré-catégorisations et des rôles sociaux institués. Si, dans le champ littéraire, nous sommes conduits à « écrire la lecture », si, dans l'interaction psychanalytique, « l'écoute parle », cela ne va pas sans entraîner un brouillage entre les pôles d'activité et de passivité – brouillage qui est au cœur même de la strate épochale du faire attentionnel :

Les rôles impliqués par l'acte d'écoute n'ont plus la même fixité qu'autrefois ; il n'y a plus d'un côté celui qui parle, se livre, avoue, et de l'autre celui qui écoute, se tait, juge et sanctionne ; cela ne veut pas dire que l'analyste, par exemple, parle autant que son patient ; c'est que, comme on l'a dit, son écoute est active, elle assume de prendre sa place dans le jeu du désir, dont tout le langage est le théâtre : il faut le répéter, l'écoute parle. (OC V, 351)

Musica practica

Nous voilà enfin en mesure de comprendre plus précisément les enjeux de la « musique pratique » décrite et prônée par Roland Barthes – qui ne se réduit nullement à ce qu'on désigne couramment comme la « pratique musicale » (même si elle s'en nourrit de façon privilégiée). Dans l'article de 1970, Barthes commence certes par opposer une « musique pratique », « celle que l'on joue », en une activité « surtout manuelle » dans laquelle « le corps commande, conduit, coordonne » en devenant « scripteur, et non récepteur, capteur », à une « musique passive, réceptive », qui est « devenue *la* musique (celle du concert, du festival, du disque, de la radio) » (OC III, 447). Il inscrit cette nouvelle passivité dans une évolution des exécutants qui aurait passé par trois stades : à l'« amateur », qui « ébranle en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de *faire* cette musique-là », ont succédé d'abord « l'interprète (grande voix romantique), enfin le technicien, qui décharge l'auditeur de toute

¹² C'est moi qui caractérise trois strates attentionnelles (observatrice, interprétative, épochale) là où Barthes se contente de distinguer « trois types d'écoute ». Je parle d'attention « épochale » en référence à Natalie Depraz, *Attention et vigilance. À la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Paris, PUF, 2014, surtout p. 92-110 et *passim*.

¹³ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

activité, même procurative, et abolit dans l'ordre musical la pensée même du *faire* » (OC III, 448).

Le propos central de l'article se situe toutefois ailleurs, comme en parallèle avec cette évolution qui a conduit notre expérience musicale majoritaire du côté de la passivité (apparente). Il s'agit de faire de Beethoven la figure pivotale d'une transformation qui ne se superpose nullement à cette dégradation d'activité, mais qui semble la contredire – ou, mieux peut-être, la compenser¹⁴. Si Beethoven sanctionne « un malaise d'exécution », c'est que « l'opération qui permet de saisir [sa musique] ne peut plus être ni l'exécution ni l'audition mais la lecture » :

De même que la lecture du texte moderne (telle du moins qu'on peut la postuler, la demander) ne consiste pas à recevoir, à connaître ou à ressentir ce texte, mais à l'écrire de nouveau, à traverser son écriture d'une nouvelle inscription, de même, lire ce Beethoven, c'est *opérer* sa musique, l'attirer (elle s'y prête) dans une *praxis* inconnue. (OC III, 450)

Barthes se livre-t-il ici à un geste hégémonique particulièrement daté qui, du fait de la position alors dominante de la théorie littéraire et de la linguistique structuraliste, se permet de transformer toute perception en « lecture », écrasant les spécificités pluralistes du sensible (réel et imaginaire) sous l'herméneutique réductrice d'un code (symbolique) ? Peut-être (il était fils de son temps). Mais peu importe. Car à travers ce geste daté, il trace aussi un chemin dont nous commençons à peine à découvrir les perspectives d'avenir.

Ce que Barthes désigne ici du terme de « lecture » définit moins une attention interprétative, affairée au déchiffrement de signes, qu'il n'ouvre la voie à une attention epochale, avide de jouer les jeux de la signifiante pour opérer des recatégorisations. On s'en convaincra en revenant à un paragraphe de l'article d'encyclopédie dédié à l'écoute, qui contraste l'interprétation d'un morceau de musique classique avec la nouvelle pratique de « dispersion » et de « miroitement » induite par un musicien comme John Cage :

en « écoutant » un morceau de musique classique, l'auditeur est appelé à « déchiffrer » ce morceau, c'est-à-dire à en reconnaître (par sa culture, son application, sa sensibilité) la construction, tout aussi codée (prédéterminée) que celle d'un palais à telle époque ; mais en « écoutant » une composition (il faut prendre le mot dans son sens étymologique) de Cage, c'est chaque son l'un après l'autre que j'écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiante brute et comme verticale : en se déconstruisant, l'écoute s'extériorise, elle oblige le sujet à renoncer à son « intimité ». (OC V, 351)

La musique pratique ne se réduit donc nullement à la pratique musicale. Elle n'est pas tant une affaire d'instrument que d'attitude :

Il faut se mettre à l'égard de cette musique [il s'agit ici de Beethoven, que Barthes nous invite à écouter activement – *pratiquement* – comme du Cage] dans l'état, ou mieux dans l'activité, d'un *performateur*, qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer, en un mot (s'il n'est pas trop usé) : structurer (ce qui est bien différent de construire ou reconstruire, au sens classique). (OC III, 450)

De même que l'auteur de *S/Z* « écrit sa lecture » de *Sarrasine*, de même que, dans la relation psychanalytique, « l'écoute parle », de même peut-on dire avec raison que *l'auditeur joue* – et cela, *de par son seul travail d'attention auditive epochale*. Il joue *avec* l'œuvre, il

¹⁴ Dans sa contribution à ce volume, François Balanche montre admirablement tout ce que les citations de Barthes regroupées dans cette section doivent à l'enseignement et à la lecture d'André Boucourechliev, sur Beethoven ainsi que sur le statut participatif de l'auditeur dans les dispositifs musicaux imaginés par la modernité.

joue de l'œuvre, en même temps que la flèche de l'œuvre se joue de lui en le piquant là où il ne s'y attend pas. Car « il n'y a pas de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique ; encore le jeu ne doit-il pas être compris ici comme une distraction, mais comme un travail – d'où cependant toute peine serait évaporée » (OC III, 604). La performance, le travail sont à situer autant dans la salle que sur la scène. L'attention épopéale fait de nous tous des performateurs. Lire, écouter, regarder, c'est faire – « *to look is to labor* »¹⁵ – dès lors que la lecture, l'écoute et le regard participent d'une activité attentionnelle recatégorisante qui relève pleinement d'une praxis (« faire » attention). On comprend que cette *attentio practica* ne se réduise nullement à une opposition manichéenne simpliste entre concentration et distraction : ce « jeu » n'est pas une distraction mais bien un travail et, on l'a vu, « cette écoute et ce regard ne postulent évidemment pas une simple application de l'esprit (demande alors banale, vœu pieux), mais plutôt une véritable mutation de la lecture et de son objet, texte ou film : grand problème de notre temps » (OC III, 506).

L'uchronie du faire

Ce « grand problème » que circonscrivait Roland Barthes dans les années 1970 (mais qu'il pressentait dès 1944) est plus que jamais le nôtre. Derrière les lamentations convenues sur la distraction pathologique des natifs du numérique, il faut reconnaître « une véritable mutation » de l'attention, qui donne autant à espérer qu'à craindre. La leçon à tirer de « *Musica practica* » n'est en effet pas forcément nostalgique. Non que la nostalgie, voire la mélancolie, soient absentes de la sensibilité barthésienne : « cette musique a disparu » (OC III, 447) ; la flèche du temps, dans *La Chambre claire*, nous pique du « ça-a-été » pour nous rappeler la mort qui emporte nos proches et nous guette tous ; la communication massmédiate, en accélération constante, nous sature d'« une pollution sonore » qui « attende à l'intelligence même de l'être vivant », en nous empêchant d'écouter les indices qui proviennent de notre environnement (OC V, 341) ; le retard auquel semble s'identifier l'agentivité rythmique relève autant d'un besoin de ralentissement par épuisement relationnel que d'une liberté d'écart individuant. Faut-il pour autant classer Roland Barthes au rang des anti-modernes ? Le ralentissement qu'il promeut est peut-être tout aussi profondément futuriste qu'apparemment réactionnaire.

La mutation de l'*attentio practica* retracée dans les pages précédentes résonne en effet de façon frappante avec certains développements socio-politiques que nous imaginons résulter de la « révolution numérique ». Claude Coste remarque avec pertinence qu'en « s'écouter jouer du piano, Barthes abolit la distance entre le jeu et l'écoute, entre la production et la consommation. Cette fois-ci, la coïncidence ne confond plus le sujet et son action, mais l'instrumentiste et l'auditeur, la création et la réception »¹⁶. Une telle coïncidence va bien au-delà de l'expérience très particulière consistant à écouter un enregistrement de soi au piano. C'est une redistribution très radicale des cartes qui se dessine à l'horizon de l'*attentio practica* – appelant les sciences sociales à parler de « révolution des usages », de « prosommateurs » (contraction de professionnel-producteur-consommateur), de *crowdsourcing*, d'« économie de la contribution » ou d'« âge du faire ». Les esprits méfiants auront raison de suspecter la « nouveauté » de ces phénomènes : Michel de Certeau travaillait sur les usages dès bien avant la mort de Barthes ; Alvin Toffler lançait en anglais le terme de

¹⁵ Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hanover, Dartmouth College Press, 2006, p. 78. La trentaine d'années qui nous séparent de la mort de Barthes ont repris périodiquement cette intuition, depuis Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire* (1980), trad. fr. Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, jusqu'à Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

¹⁶ Claude Coste, « Barthes : musique au présent » in *Orphée ou les sirènes. L'imaginaire littéraire et la musique*, PU Paris Ouest, 2014, p. 77. Ce propos commente l'entrée « Coïncidence » de *Roland Barthes selon Roland Barthes*, OC IV, 635.

prosumer dès 1980 ; Fred Turner a bien documenté la filiation reliant la contre-culture des années 1960 et 1970 à la cyberculture des deux dernières décennies¹⁷ ; un analyste aussi largement lu que Lev Manovich aime à montrer que les cultures numériques constituent une extension pratique de la théorie littéraire dont Barthes a été l'un des principaux inspirateurs.

Plutôt que d'une coïncidence surprenante ou prophétique, nous devrions bien davantage apprendre à reconnaître une véritable filiation entre l'univers intellectuel de Roland Barthes et celui qui a nourri le développement du numérique. On pourrait à ce titre envisager une généalogie parallèle à celle qu'esquisse « *Musica Practica* » : alors que, dans le domaine de l'exécution musicale, l'amateur s'est vu supplanté par l'interprète, qui se serait à son tour dégradé en technicien, ce qu'il est convenu d'appeler « les pratiques numériques » dessinent l'histoire alternative de techniciens devenus interprètes sans cesser de rester amateurs¹⁸. Tel est en tout cas le monde que décrivent Michel Lallement dans son enquête récente sur les hackerspaces ou Lawrence Lessig dans son ouvrage déjà ancien sur le *Remix*¹⁹.

Lorsque Barthes caractérise « l'activité du *performateur* » (que nous sommes tous invités à devenir à l'âge de l'*attentio practica*) par les gestes de « déplacer, grouper, combiner, agencer, en un mot (s'il n'est pas trop usé) : structurer » (OC III, 450), il paraît anticiper la façon dont on décrit aujourd'hui le travail des designers, hackers, sampleurs et autres remixeurs – si ce n'est qu'ici aussi, on peut retracer ce travail jusqu'aux années 1970 par l'intermédiaire des cut-up de William Burroughs. Lorsqu'il évoque un « jeu qui ne doit pas être compris ici comme une distraction, mais comme un travail – d'où cependant toute peine serait évaporée » (OC III, 604), il définit précisément le nœud très problématique où s'entremêlent aujourd'hui *free labor*, *gamification* et exploitation, sur une frontière très labile entre éthique hacker et capitalisme attentionnel²⁰.

Plutôt qu'une utopie ou qu'une dystopie à venir, l'âge du faire constitue peut-être une *uchronie* : une histoire alternative d'un autre présent possible, qui est déjà là pour peu qu'on prenne le soin de l'identifier. Passons en revue, avant de conclure, quelques-uns des niveaux et des lieux où Barthes nous aide à repérer la présence déjà parfois ancienne de cette uchronie du faire.

Une forme minimale du faire se repère, au niveau individuel, dès l'activité d'écoute, dès l'effort de lecture, dès le labeur du regard. Comme on l'a vu, il n'est pas vraiment besoin de « pratiquer la musique » – même si cette pratique instrumentiste est par ailleurs la source de plaisirs supérieurs – pour être un performateur de la *musica practica* : de par l'implication rythmique que notre corps accorde spontanément aux « coups » dont bat la mesure, « tout auditeur *exécute* ce qu'il entend. Il y a donc un lieu du texte musical où s'abolit toute distinction entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur »²¹. Tout lecteur réécrit le texte dans sa tête, toute écoute parle, toute attention recompose.

Mieux, toutefois, l'*attentio practica* peut relever d'un faire partagé lorsqu'elle prend la forme collective d'un enseignement, d'un séminaire ou d'un atelier. C'est ce qu'illustre « le

¹⁷ Fred Turner, *Aux sources de l'utopie numérique. De la contre-culture à la cyberculture*, Paris, C&F éditions, 2013.

¹⁸ Sur le statut de l'amateur chez Barthes, on consultera avec profit la contribution de Mathias Ecoeur à ce volume, « Barthes et la figure de l'amateur », ainsi que l'article d'Adrien Chassain, « Roland Barthes : les pratiques et les valeurs de l'amateur » (à paraître sur *Fabula LHT*), qui montre bien, au-delà des pratiques individuelles musicales, l'insistance du rêve politique d'une « société d'amateurs ».

¹⁹ Michel Lallement, *L'âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015 ; Lawrence Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, Penguin, 2008. Voir aussi les ouvrages très différents mais également représentatifs de Chris Anderson, *Makers. La nouvelle révolution industrielle*, Paris, Pearson, 2012 ; Matthew Crawford, *Éloge du Carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010 ; Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge, 2013.

²⁰ Voir le dossier « Luites de classes sur le web » publié dans la revue *Multitudes* n° 54 (2013), p. 163-225.

²¹ Roland Barthes, « Rasch » (1975), in OC, IV, 830.

travail d'analyse » mené par Pierre Boulez dans le séminaire de l'IRCAM consacré au *Temps musical* en février 1978, en présence de Roland Barthes, Gilles Deleuze et Michel Foucault : « ce travail m'a frappé : annonçant, dirigeant, commentant, répétant des exemples, Boulez a su créer, cinq soirs de suite, une sorte d'action fascinante, un objet dialectique en quoi la démonstration et l'audition se modifiaient l'une l'autre, selon un temps propre et tout à fait nouveau » (OC V, 452). Ce n'est sans doute pas un hasard si la discussion du temps musical conduit à faire émerger une *attentio practica* collective, mêlant intimement réceptivité (« audition ») et pratique (« démonstration », « action fascinante »), selon des opérations ici encore très proches de ce que bidouillent aujourd'hui les blogueurs, designers, webmasters, hackeurs, sampleurs et remixeurs (« annoncer, diriger, commenter, répéter ») – autant d'opérations que les enseignants ont pratiquées dans leurs séminaires bien avant l'émergence du numérique.

C'est dans « *Musica practica* » qu'on trouve la formulation la plus claire et la plus générale de l'âge du faire dont Barthes prépare la venue depuis 1944, un âge où le fossé entre créateurs et récepteurs, *operatores* et *spectatores*, tend à s'estomper au sein d'un « nous » collectif qui joue à *faire-avec* (à « composer ») – à la fois au sens de collaborer (agir à plusieurs) et de bidouiller (bricoler avec les moyens du bord) – dans le cadre ouvert d'un « atelier » appelé à se confondre avec la société dans son ensemble :

Composer, c'est, du moins tendanciellement, *donner à faire*, non pas donner à entendre, mais donner à écrire : le lieu moderne de la musique n'est pas la salle, mais la scène où les musiciens transmigrent, dans un jeu souvent éblouissant, d'une source sonore à une autre : c'est nous qui jouons, il est vrai encore par procuration ; mais on peut imaginer que – plus tard ? – le concert soit exclusivement un atelier, duquel rien, aucun rêve ni aucun imaginaire, en un mot aucune « âme », ne déborderait et où tout le faire musical serait absorbé dans une praxis *sans reste*. (OC III, 450)

Une société d'émetteurs

Roland Barthes ne s'est jamais complu dans une posture nostalgique, lamentatoire, anti-moderne. L'avènement d'un âge du faire n'a pourtant pas trouvé en lui un apôtre enthousiaste et naïf. La citation ci-dessus, même si son contexte invite à la lire plutôt comme une promesse, comporte sa part d'ombre, avec la perspective d'un atelier sans rêve, sans imaginaire, sans âme, sans reste... Je conclurai avec deux citations qui me semblent pointer très précisément – comme une flèche qu'il nous décoche depuis les années 1970 – le nœud de problèmes dans lequel nous sommes encore empêtrés aujourd'hui, au titre de ce qui s'appelle désormais « l'économie de l'attention » (autre invention dont les premiers linéaments ont été posés vers 1970, par Herbert Simon)²².

La première citation, tirée de l'article d'encyclopédie sur l'« Écoute », décrit une dimension centrale de la mutation attentionnelle qui constitue le « grand problème de notre temps » :

un mouvement s'esquisse : les places de paroles sont de moins en moins protégées par l'institution. Les sociétés traditionnelles connaissent deux places d'écoute, toutes deux aliénées : l'écoute arrogante du supérieur, l'écoute servile de l'inférieur (ou de leurs substituts) ; ce paradigme est contesté aujourd'hui, d'une façon, il est vrai, encore grossière et inadéquate : on croit que pour libérer l'écoute, il suffit de prendre soi-même la parole – alors qu'une écoute libre est essentiellement une écoute qui circule, qui permute, qui désagrège, par sa mobilité, le réseau fixe des rôles de paroles. (OC V, 351)

²² Voir Yves Citton (éd.), *L'économie de l'attention. Horizon ultime du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014 et Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

On retrouve bien la fonction dispersive propre à l'*attentio practica* : les polarités s'interpénètrent (actif/passif, œuvre/commentaire, *operator/spectator*), on passe de la structure du prêche sermonnant à celle de l'atelier autogéré. On sent très bien l'espoir immense que cela suscite, en désagrégeant et en fluidifiant des hiérarchies nourries d'arrogance et de servilité. Cette érosion des rôles et des places institutionnelles apparaît toutefois comme une promesse d'émancipation à venir qui se trouve actuellement galvaudée par un usage encore « grossier et inadéquat » de cette nouvelle liberté : chacun prend la parole au lieu d'apprendre l'écoute²³.

Cette ambivalence fondamentale de l'âge du faire, de l'*attentio practica* et de son insoutenable économie apparaît au mieux dans l'entrée « Une société d'émetteurs » de *Roland Barthes selon Roland Barthes*, à laquelle je laisserai le dernier mot, tant elle parvient à encapsuler ce qui fait tout à la fois la force passionnante de notre moment historique et sa consternante faiblesse. On pourrait en résumer la leçon en une formule simple : le numérique fait advenir une utopie concrète de collaborations ubiquitaires que le capitalisme attentionnel dévoie et pressurise au risque d'écraser ce que nos formes de vie ont de plus précieux. Bien entendu – et cette constatation n'est pas sans remettre en cause l'égalitarisme un peu naïf affiché par l'idéologie de la « contribution » et du « faire-ensemble » – la flèche originale tirée par Roland Barthes en 1975 est beaucoup plus élégante, suggestive, humoristique, coquine, riche, puissante, *souveraine*, que la traduction que je peux me piquer d'en donner quarante ans plus tard²⁴ :

Je vis dans une société d'émetteurs (en étant un moi-même) : chaque personne que je rencontre ou qui m'écrit, m'adresse un livre, un texte, un bilan, un prospectus, une protestation, une invitation à un spectacle, à une exposition, etc. La jouissance d'écrire, de produire, presse de toutes parts ; mais le circuit étant commercial, la production libre reste engorgée, affolée et comme éperdue ; la plupart du temps, les textes, les spectacles vont là où on ne les demande pas ; ils rencontrent, pour leur malheur, des « relations », non des amis, encore moins des partenaires ; ce qui fait que cette sorte d'éjaculation collective de l'écriture, dans laquelle on pourrait voir la scène *utopique* d'une société libre (où la jouissance circulerait sans passer par l'argent), tourne aujourd'hui à l'apocalypse. (OC IV, 658)

²³ Pour un éclairage critique (un peu unilatéral) sur ces ambivalences, voir Hélène Merlin-Kajman, *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003.

²⁴ Yves Citton, « Rethinking "Impact": Between the Attention Economy and the Readerless Republic of Letters », *SubStance* n° 130, vol 42:1, 2013, p. 69-81.