



Claude Coste, Sylvie Douche, *Barthes et la musique*

(Rennes, PUR, 2018, 362 pp. ISBN 978-2-7535-7545-5)

par Maria Chiara Brandolini

Amateur, interprète, compositeur, critique ou encore homme qui se laisse inspirer par la musique. Toutes ces différentes facettes de Roland Barthes, et bien d'autres, sont explorées dans le volume *Barthes et la musique*, paru en octobre 2018 et issu d'un colloque qui s'est tenu à la Fondation Singer Polignac à Paris en juin 2015. Le colloque a été organisé par Claude Coste, spécialiste de Barthes (auquel il consacre une grande partie de sa recherche) et professeur de littérature française et francophone à l'Université de Cergy Pontoise, par Sylvie Douche, maître de conférences habilitée en musicologie à Sorbonne Université, et par Éric Marty, écrivain et professeur de littérature française à l'Université Paris Diderot qui a notamment réunit les *Œuvres complètes* de Barthes chez les Éditions du Seuil. Le but du colloque, et donc de cet ouvrage, est celui d'apporter une contribution à un domaine d'étude qui n'a pas été encore suffisamment exploré, mais aussi de montrer que quand Barthes affirme être le seul à aimer la musique, en vérité, il ne l'est pas.

Après l'introduction de Claude Coste et Sylvie Douche, l'ouvrage s'articule en cinq parties, qui se proposent d'analyser, respectivement, la composition et l'interprétation chez Roland Barthes ; l'approche de Barthes à la musique en qualité de critique et commentateur radiophonique ; la musique comme source d'inspiration pour le sémiologue français ; le lien profond qui unit l'univers barthien à celui de la musique, intimement noué au processus de vie ; l'époque et la filiation dans lesquelles Barthes s'inscrit. Toutefois, ces axes de recherche principaux ne demeurent pas séparés les uns



des autres. Il serait impossible d'envisager la composition, l'écoute, la pratique de la musique chez Barthes comme autant de domaines séparés. Les voies d'investigation se croisent et se superposent d'une étude à l'autre, les passages, les textes (les plus fréquemment cités sont probablement *Le Grain de la voix* et *Musica Practica*) et les exemples pris en considération par chaque chercheur se présentent à plusieurs reprises, mais approchés de points de vue très différents.

La première partie, *Écrire et jouer la musique*, se divise en deux sous-parties consacrées à deux aspects intimement entremêlés dans l'approche de Barthes à la musique : *composer* et *interpréter*. Dans sa contribution « Roland Barthes, compositeur à ses heures », Sylvie Douche nous propose une étude sur un sujet jusqu'à présent assez méconnu de la vie et de la production barthiennes : il a été compositeur. Loin de vouloir démontrer la valeur musicale de ces compositions avant l'heure (par ailleurs, Barthes n'est pas assez familier avec le langage musical), Sylvie Douche désire plutôt nous montrer ce que ce *corpus* peut nous apprendre à propos de l'homme et de l'écrivain Roland Barthes, selon lequel seul la musique aurait le pouvoir de faire revenir les morts. Sylvie Douche étudie en effet les hardiesses de l'amateur, les endroits où se signale le plus son manque de métier, ainsi que les traits qui nous font comprendre qu'il écrit pour l'aise et le plaisir de ses mains et de ses oreilles. Par ailleurs, la chercheuse nous montre comment la musique est un terrain fertile pour la pratique de la répétition et l'expression de figures chères à l'écrivain-sémiologue, c'est-à-dire le fragment et la spirale (grâce au développement de l'*ostinato*). La seconde partie de cette section se compose de deux contributions, l'une par François Noudelmann, « Le doigté de Roland Barthes », l'autre par Florence Fabre, « Jouer Schumann, 'même mal' ». Le but de la première est de voir comment la question du doigté s'inscrit dans une série de questions à la fois existentielles et philosophiques et comment elle est susceptible de suggérer une phénoménologie, une psychologie et une érotique. La deuxième se concentre au contraire sur le compositeur le plus aimé par Barthes, Robert Schumann, et sur les implications que le fait de jouer ses pièces a sur la production barthienne, indépendamment de la qualité de la performance. Le corps du sémiologue serait en effet entièrement concerné par l'application à la musique de Schumann, avec des retours sur son écriture. Florence Fabre nous montre alors les relations entre le style de l'auteur et la pratique d'un musicien qui, dans ses compositions, choisit maintes fois de ne pas développer, tout en interrogeant les textes de Barthes à la recherche des traces que Schumann y a laissées, afin d'éclaircir le point de vue que l'écrivain porte sur lui, ainsi que de voir comment ses compositions l'aident dans l'expression d'une nostalgie infinie.

La deuxième partie du collectif, *Commenter la musique*, présente une première section centrée sur les textes de Roland Barthes qui portent sur des commentaires musicaux et une deuxième qui voit au contraire Barthes en qualité d'invité à France Musique. Christophe Corbier, dans « L'adjectif et la jouissance : une autre histoire de la musique », observe, à partir du *Grain de la voix*, comment l'histoire de la musique glisse vers un *génotexte*, déplacement graduel et spiraliforme qui affecte non pas seulement la relation de Roland Barthes à la musique, mais toute son œuvre. L'enquête de l'auteur suit la piste du problème du rapport de la musique au langage, du triomphe du regard marqué par les *Essais critiques*, mais aussi de la confrontation du théâtre occidental à celui japonais, dans un progressif jeu de rapprochements entre musique, théâtre et



texte qui conduit au retour du troisième sens (celui de l'ouïe) et donc à une valeur renouvelée conférée à la musique, qui devient ainsi la métaphore la plus haute d'une relation amoureuse réussie. Dans l'article « Barthes et l'opéra », titre qui affiche déjà clairement le contenu de la contribution, Hervé Lacombe se focalise sur la relation compliquée et toujours médiée de Roland Barthes à l'opéra. Hervé Lacombe problématise le sujet à travers une approche biographique qui reparaît les moments qui ont donné au sémiologue l'occasion d'aborder l'opéra, les renvoyant en même temps à leur contexte historique et culturel et analysant les textes de Barthes à la recherche de repères et d'indices qui puissent nous éclairer sur sa véritable considération du monde de l'opéra. Dernière contribution d'une sous-section tendue à l'écoute de la parole écrite de Roland Barthes, « Écoute ... Au Palace ce soir », par Ralph Heyndels, reprend le bref article de Barthes *Au Palace ce soir*, afin d'interroger une publication à première vue sans grande importance et de découvrir les raisons qui conduisent Barthes à ne pas parler de musique dans un texte consacré à un lieu où elle, de genre disco, occupe le premier plan. Présence absente, celle de la musique dans ce texte, que Ralph Heyndels cherchera donc à faire 'signifier' grâce à l'apparat intertextuel de l'œuvre de Roland Barthes, pour parvenir enfin à montrer la relation entre le *night-club* et le rêve. "Au Palace" apparaît donc comme un texte où Roland Barthes a « coupé le son » : étant donné que pour Barthes le son n'est pas nécessaire au rêve (qu'il lie plutôt à une dimension visuelle), le Palace devient le lieu où Barthes peut rêver.

En 1978 et en 1979, l'écoute de la voix de Roland Barthes s'est transformée en écoute véritablement sensorielle grâce à ses interventions sur France Musique, invité par son amie Claude Maupomé à dialoguer dans deux programmes qui ont été par la suite responsables de son succès radiophonique : « Concert égoïste » et « Comment l'entendez-vous ? ». Jean Claire Vançon, dans « Écouter Roland Barthes écouter (variations sur la moire) », reparaît les circonstances et le contenu de ces émissions radiophoniques, tout en soulignant ce qu'elles peuvent nous apprendre sur Roland Barthes, dont les paroles sont compénétrées de renvois intertextuels tous à déceler. Comme le titre l'annonce, c'est un thème en particulier, et notamment l'un des plus chers à la réflexion barthienne des années 1970, à être mobilisé par Roland Barthes : utilisé pour la première fois dans *S/Z*, c'est au concept de *moire* et à son essence multiforme et insaisissable que l'auteur fait référence. Cet article est accompagné de cinq annexes qui restituent au lecteur le plan de programmation des deux émissions, une sélection de textes de Roland Barthes où apparaît le concept de *moire*, ainsi qu'un plan qui illustre l'usage des articles utilisés par Barthes pour parler de musique dans le cadre des échanges avec Claude Maupomé et un autre consacré aux syntagmes nominaux et prépositionnels qu'il emploie encore une fois en présence de son amie de France Musique. Même si l'expérience radiophonique de Barthes revient à plusieurs endroits dans tout l'ouvrage, un deuxième article y consacre une analyse détaillée. Guido Mattia Gallerani propose « Écoute et pratique de la radio : Roland Barthes à France Musique ». La radio n'a pas introduit Barthes à la musique (rôle qu'a été au contraire joué par le piano), mais, par la suite, elle devient pour lui un lieu d'expériences contradictoires. Ce sont ces contradictions que Guido Mattia Gallerani explore, opposant l'amour de Roland Barthes pour la musique aux raisons qui lui défendent de ne pas nourrir une certaine méfiance à l'égard d'un moyen de communication qui, par ses coupures des pièces musicales et par la place donnée à la parole, est plutôt du côté



de celle-ci que de celui de la musique. L'auteur souligne en outre les différences qui marquent les deux échanges avec Claude Maupomé, mais surtout la nature hybride qu'il parvient à lui conférer, les élevant, suggère-t-il, à la dignité du genre de l'essai.

« La musique comme 'bonne métaphore' » est le titre choisi pour la troisième partie. Le lecteur qui a affronté l'ouvrage en entier, désormais parvenu au milieu du livre, a déjà croisé des réflexions sur la valeur métaphorique que Barthes confère à la musique, ainsi que de nombreux passages destinés à être à nouveau cités dans les textes qu'il doit encore entamer. Comme le remarque Mathis Ecoeur, la quantité de textes que Roland Barthes consacre expressément à la musique est en effet assez exiguë, mais les renvois à la sphère musicale qui peuplent et même nourrissent son œuvre élargissent énormément le panorama, autorisant des investigations ultérieures de passages maintes fois interrogés, comme celui de l'opposition entre deux types de musique, « celle que l'on écoute » et « celle que l'on joue », et donc de la divergence entre *pratique* de la musique et *amour* de la musique. C'est ce que fait Mathis Ecoeur dans « 'Parce que cela passe dans mes doigts' : Barthes et la figure de l'amateur », centré précisément autour de la figure de l'amateur comme celui qui aime et qui en même temps *fait*, qui participe de la création musicale, même à travers la lecture du texte. C'est encore sur cette musique *pratique* que Yves Citton décide de porter le regard avec « *Attentio practica* : la flèche du temps à l'âge du faire ». Si le plaisir de l'écoute musicale dérive en grande partie d'une participation active de la part de celui qui écoute, cette flèche tirée par Roland Barthes en 1975 est suivie par l'auteur afin de mieux pouvoir interpréter les enjeux humains, à la fois politiques, éthiques et éthologiques, à une époque où toute relation sociale et toute subjectivité est médié par la numérisation. La contribution de Thomas Baldwin, « Roland Barthes, les variations Proust », porte en revanche sur l'étude de la métaphore musicale employée par Roland Barthes afin de décrire les variations de Proust dans *À la recherche du temps perdu*, analyse qui s'élargit au 'glissement' que l'on peut remarquer dans l'œuvre du sémiologue et que Thomas Baldwin parvient à qualifier de proustien. « Le castrat et ses enjeux à l'époque de S/Z », par Timothée Picard, conduit enfin une enquête sur le castrat, mais aussi sur la castration et l'homosexualité, non pas seulement dans l'œuvre de Roland Barthes, qui demeure toutefois au centre de son analyse, mais dans la production littéraire des années 1970, se référant notamment à *Porporino ou les Mystères de Naples* de Fernandez et à *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze.

Les articles des trois premières parties du livre mettent en évidence, même si indirectement, dans quelle mesure la musique est liée à la vie même chez Roland Barthes, en passant par les cours de piano de sa tante et par les leçons de chant de Panzéra. Cependant, la quatrième section, justement intitulée « La musique, la vie » aborde ce rapport plus en détail, à travers trois contributions. La voix, que Roland Barthes a travaillée grâce aux leçons du chanteur Panzéra, est en effet approchée par Barthes dans son rapport à la respiration et à la vie dans la postface aux *Corps étrangers* de Jean Cayrol. Otmar Ette, dans « Musique et vitalité chez Roland Barthes » interroge les textes de Roland Barthes pour nous montrer comment la voix (métaphore de la vie humaine) et la vie arrivent chez lui à coïncider. Le but de cette contribution est aussi celui de vérifier l'implication de la voix dans l'esthétisation de la pensée et le développement d'une esthétique du désir, ainsi que d'éclaircir le rapport qui se construit dans l'ouvrage barthien entre la musique et l'espace-temps, l'être et le non-être, le cri et le silence, sans oublier la présence de la mort, que Roland Barthes ressent,



autant que la vie, au cœur de la voix. L'importance de la voix dans l'œuvre de Barthes est d'autant plus mise en relief que Patrick French qui, lui aussi, choisit de lui consacrer sa contribution, « Barthes et la voix : l'acousmatique et au-delà ». La voix, pont entre le corps mortel et le langage, témoin d'une perte, objet du désir mais toujours nouée au passé, est alors la voie privilégiée pour la dissolution, le lieu du *fading* de l'autre, de l'aimé. Par ailleurs, la figure du *fading* est soumise aussi aux enquêtes conduites par Diana Knight dans « 'Dernière musique': sur l'air de Roland Barthes dans *Journal de deuil* », à travers un parcours qui prend comme point de repère trois figures se chevauchant l'une l'autre : *Fading* (comme on vient de le dire), *Pleurer* et *Musique*. Le but de Diana Knight est celui de nous guider à l'écoute de 'l'air barthésien', comme elle l'appelle, l'air composé dans les années qui séparent la mort de Barthes de celle de sa mère.

Quel instrument pourrait nous permettre d'interpréter une palette sonore pareille à celle que nous ouvre le piano, l'instrument préféré de Roland Barthes ? En effet, le piano est, avec l'orgue, l'instrument polyphonique par excellence. Parvenus à la cinquième et dernière section de ce riche ouvrage, c'est une véritable *Polyphonie critique* qui nous accompagne tout au long de ses dernières pages, où Barthes est confronté à Proust, Jankélévitch, Boucourechliev, Quignard et aux philosophies de la musique contemporaines. Ouvre cette section l'article d'Éric Marty, « Barthes et la musique, fétiche et mélancolie avec et contre Proust ». Si la contribution de Thomas Baldwin était centrée autour des variations proustiennes approchées du point de vue barthien, Éric Marty se focalise au contraire sur l'opposition entre conception objectale de la musique, représentée en tant qu'objet par les sept notes de la gamme, et la « petite phrase » proustienne. Le nom de Jankélévitch est maintes fois évoqué dans les pages de *Barthes et la musique*, mais c'est Yvan Nommick qui choisit de s'arrêter sur ce philosophe et musicologue pour confronter sa relation au piano et ses goûts à ceux de Roland Barthes, ainsi que leur pensée musicale et les voies qu'ils ont entamées pour parvenir à écrire la musique. Jankélévitch cède ensuite la place au compositeur et musicographe Boucourechliev, dont, selon les mots de François Balanche, auteur de « Boucourechliev selon Barthes : autour de la question de l'écoute », Barthes aurait été un véritable élève. François Balanche insiste sur la nécessité de croiser la lecture des œuvres du musicographe et du sémiologue pour vérifier la présence d'influences réciproques, en insistant sur le manque de recherches sur l'influence de Boucourechliev sur Roland Barthes, bien qu'effectivement elle ne soit pas toujours évidente et sûre. À revenir sur le thème des influences barthiennes, sur le son d'un piano méconnu entendu au-delà du mur séparant deux bâtiments est, ensuite, Mathieu Messenger. « Les grains de la voix (Roland Barthes, Pascal Quignard) » aborde les parcours croisés et, pour certains aspects, similaires suivis par Roland Barthes et Pascal Quignard, les diversités mais aussi les parallélismes qu'il est possible de rencontrer dans leurs ouvrages, spécialement autour du thème de la voix, élément central de la dialectique entre *perte* et *recollection*. Enfin, dernier auteur à contribuer à l'ouvrage collectif, Julien Labia dénonce l'absence de Roland Barthes dans les textes, même récents, consacrés à la philosophie de la musique. C'est cette absence qui offre à Julien Labia une piste pour tracer un panorama des idées et des réflexions de la philosophie contemporaine en champ musical, tout en relevant les contributions qu'une meilleure considération des textes de Roland Barthes pourrait lui apporter.



Les auteurs de cet ouvrage, grâce à leurs contributions hétérogènes, offrent au lecteur la possibilité de beaucoup apprendre sur la musique grâce à Roland Barthes, mais aussi de beaucoup comprendre de Barthes grâce à la musique, comme nous le montrent les deux curateurs dans la conclusion. Il s'agit, en effet, d'un livre qui réussit à sonder les différentes facettes que Roland Barthes assume face à la musique, ainsi qu'à l'insérer dans la complexité du contexte historique et littéraire dans lequel il a opéré et en retracer l'héritage, en ouvrant pour nous tous des nouvelles interrogations et en offrant des suggestions multiples pour des recherches futures. Cet ouvrage a également le mérite de s'adresser, à la fois, à un public de spécialistes de l'œuvre de Roland Barthes, à des chercheurs qui sont intéressés par la musique et la réception de Schumann en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, ainsi qu'à ceux qui désirent approfondir les échos et les influences de Proust, comme ceux de Jankélévitch et Boucourechliev chez Barthes. Enfin, il répond aussi à l'intérêt de ceux qui sont intéressés par l'héritage que Barthes a laissée chez des auteurs actifs dans notre panorama contemporain et sujets à la fascination de la musique, comme l'est Pascal Quignard.

Maria Chiara Brandolini
Università degli Studi di Firenze
mariachiara.brandolini@unifi.it