

## *Introduction*

# **MUSICA PRACTICA<sup>1</sup>**

Claude COSTE et Sylvie DOUCHE

Roland Barthes est un praticien de la musique – pour peu qu'on donne à ce mot de « praticien » son sens le plus large, qu'on en laisse résonner toutes les harmoniques. Issu du colloque qui s'est tenu en juin 2015 à la Fondation Singer Polignac à Paris<sup>2</sup>, le volume qu'on vient d'ouvrir propose la première somme consacrée aux différentes pratiques musicales de Barthes, depuis ses leçons de piano avec sa tante Alice dans les années 1920, ses leçons de chant avec Charles Panzéra dans les années 1930, jusqu'à la phrase conclusive du dernier cours au Collège de France, *La Préparation du roman* en 1980, inspirée par Arnold Schönberg : « il est encore possible d'écrire de la musique en *ut* majeur. C'est là, pour finir, l'objet de mon désir : *écrire une œuvre en Ut Majeur*<sup>3</sup> ».

## **Cheminement de lecture**

La première partie du livre est consacrée à deux activités d'importance inégale : la composition et l'interprétation. On le sait peu : de 1934 à 1941, Barthes écrit une quinzaine de partitions, principalement pour le piano, la voix et des ensembles instrumentaux (flûte, violoncelle). Inédits (à l'exception d'une

- 
1. Voir de BARTHES Roland, « Musica Practica », *L'Arc*, février 1970, repris dans le tome III des *Œuvres complètes*, édition d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002. Désormais abrégé *OC*, suivi de la tomaison et de la pagination.
  2. Le colloque était organisé par Claude Coste, Sylvie Douche et Éric Marty.
  3. BARTHES Roland, *La Préparation du roman*, édition de Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil/Imec, coll. « Traces écrites », p. 384.

page de mélodie sur un texte de Charles d'Orléans<sup>4</sup>), ces essais de composition conservés à la Bibliothèque nationale de France resteront sans suite. Les limites de sa formation musicale (harmonie, organologie) expliquent sans doute l'abandon de cette voie et le choix de l'écriture verbale qui prévaudra par la suite. Ces tentatives, mineures en elles-mêmes, ne s'en révèlent pas moins capitales pour comprendre la relation de Barthes à la musique et à la création en général : au risque d'une approche téléologique, le Barthes à venir se donne à lire en germe dans ces quelques pages comme dans les *juvenilia* écrits au sanatorium de Saint-Hilaire-le-Touvet.

Compositeur « à ses heures », Barthes n'a cessé de se manifester toute sa vie comme interprète (il reprend même des leçons de piano avec André Boucourechliev<sup>5</sup> dans les années 1970). Ses performances restent modestes, convient-il avec lucidité :

Or si je joue mal – outre l'absence de vélocité, qui est un pur problème musculaire –, c'est que je ne tiens jamais le doigté écrit : j'improvise à chaque jeu, tant bien que mal, la place de mes doigts, et dès lors, je ne peux jamais rien jouer sans faute. La raison en est évidemment que je veux une jouissance sonore immédiate et refuse l'ennui du dressage, car le dressage empêche la jouissance<sup>6</sup>.

Mais, quel que soit le niveau d'exécution, le jeu permet d'accéder à une autre expérience que la simple écoute, à une autre relation avec la musique, et même à une autre musique : « Il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé) : celle que l'on écoute, celle que l'on joue<sup>7</sup>. » C'est essentiellement par le piano que Barthes accède au *faire* de l'interprète. Quand il s'agit du chant, il ne parle jamais de sa voix, de son apprentissage ou de son propre « grain » ; il analyse avec gourmandise l'art de Panzéra, se montre très attentif aux différentes voix qui l'entourent et qu'il entend au téléphone, dans la rue, à la radio, au concert. Plus intime, plus intériorisée que le piano, la voix de Barthes n'apparaît jamais comme un objet de description ou d'études ; pour conjurer un double sentiment de pudeur et d'étrangeté, il lui faut choisir le détour d'un instrument pour dire sa voix et c'est à d'autres commentateurs (Julia Kristeva en particulier) qu'est revenu le soin d'en rendre compte<sup>8</sup>.

4. BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, 636. L'intégralité de la mélodie est reproduite dans le chapitre écrit par Sylvie Douche, « Roland Barthes compositeur à ses heures ».

5. On se rapportera au chapitre écrit par François Balanche, « Barthes selon Boucourechliev selon Barthes. Autour de la question de l'écoute ».

6. BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, 649.

7. BARTHES Roland, « Musica Practica », OC III, 447.

8. Voir de KRISTEVA Julia, « La voix de Barthes », *Communications*, n° 36, 1982, p. 119.

De manière générale, comme on le découvrira dans la deuxième partie, Barthes préfère passer par la critique, en conformité avec son génie d'écrivain. La musique demeure un objet constant de sa vie créatrice, qu'il s'agisse du diplôme d'études supérieures consacré en 1941 aux « Évocations et incantations dans la tragédie grecque<sup>9</sup> » (la musique y tient une place essentielle au sein de la *choreia*), des conférences données au sanatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet, pendant l'Occupation, ou au Centre culturel français de Bucarest jusqu'en 1947<sup>10</sup>, des pages très polémiques de *Mythologies* (à propos du baryton Gérard Souzay), de *S/Z* (une scandaleuse histoire de castrat), et surtout de ses articles les plus célèbres, presque tous écrits dans les années 1970, c'est-à-dire la dernière décennie de sa vie : « Musica Practica » (1970), « Le grain de la voix » (1972), « Aimer Schumann » (1975), « Rasch » (1975), « Le chant romantique » (1977), « La musique, la voix, la langue » (1978), « Piano-souvenir » (1980)... Tantôt Barthes aborde la musique en général, tantôt il se consacre à tel ou tel compositeur, privilégiant l'œuvre de Schumann pour laquelle il ne cesse de manifester une véritable passion.

À côté de l'écrit, largement privilégié, Barthes use également d'un autre *medium* pour commenter la musique : la radio. Grâce à la complicité de Claude Maupomé qui l'invite dans ses deux émissions<sup>11</sup>, « Concert égoïste » et « Comment l'entendez-vous? », il invente une nouvelle façon de parler de musique en public, selon un jeu de ricochets qui permet, par exemple, d'écouter Barthes à travers Chopin et Chopin à travers Barthes. Renouvelant la relation au public, la radio permet à Barthes de pratiquer autrement les relations complexes du sujet et de l'objet, de la distance et de la proximité.

La troisième partie de ce volume change le niveau de perception, pour s'intéresser à une autre pratique musicale. D'objet de commentaire, la musique devient un objet d'inspiration, un modèle pour toutes les formes de création. Barthes plaide ainsi pour une forme de musicalisation de l'écriture littéraire : « Peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore<sup>12</sup>. » ; ou mieux encore, cette injonction programmatique qu'on lit dans *La Préparation du roman* :

9. En cours d'édition par les soins de Malika Bastin-Hammou, Christophe Corbier et Claude Coste.

10. Sur ces diverses conférences, on se rapportera au chapitre écrit par Christophe Corbier, « L'adjectif et la jouissance : une autre histoire de la musique ».

11. Sur le programme choisi par Barthes, voir les deux chapitres écrits par Guido Mattia Gallerani (« Écoute et pratique de la radio : Roland Barthes à France Musique ») et par Jean-Claire Vançon (« Écouter Roland Barthes écouter [variation sur la moire] »).

12. BARTHES Roland, « La musique, la voix, la langue », *Nuova rivista musicale italiana*, XII, 3, 1978, OC V, 528.

« Il faut toujours penser l'écriture en termes de musique<sup>13</sup>. » L'ambition n'est pas vraiment nouvelle : nombreux sont les écrivains qui ont choisi de prendre une forme musicale comme modèle pour stimuler la création. La fugue, comme art de faire tenir ensemble, le contrepoint comme comble de la polyphonie, la sonate comme aventure du développement, la symphonie comme modèle romanesque inspirent, de manière récurrente, toute la littérature occidentale. S'il reprend certaines notions (la fugue dans son diplôme d'études supérieures), Barthes renouvelle cette tradition en imposant une approche personnelle et de nouveaux concepts. La posture de l'*amateur*, l'*écoute*, l'*attention*, le *rythme*, les *variations*, l'*intermezzo* comme art du fragment et du discontinu, l'inquiétante figure du *castrat* comme manifestation hyperbolique du *neutre* inspirent et informent son travail d'écriture.

La quatrième partie remonte à la source de cette omniprésence de la musique dans l'univers de Barthes. Si la musique se décline au propre et au figuré, si elle irrigue toute l'œuvre, c'est qu'elle est profondément liée au processus de vie. Grâce à la voix, la musique comme flux et comme rythme symbolise et mieux encore manifeste notre être au monde. Mais toute vie étant destinée à mourir, la voix comme signe de présence, d'identité et de vitalité porte en elle l'évidence de sa disparition :

Le fading de l'autre se tient dans sa voix. La voix supporte, donne à lire et pour ainsi dire accomplit l'évanouissement de l'être aimé, car il appartient à la voix de mourir. Ce qui fait la voix, c'est ce qui, en elle, me déchire à force de devoir mourir, comme si elle était tout de suite et ne pouvait être jamais rien d'autre qu'un souvenir. Cet être fantôme de la voix, c'est l'inflexion. L'inflexion, en quoi se définit toute voix, c'est ce qui est en train de se taire, c'est ce grain sonore qui se désagrège et s'évanouit. La voix de l'être aimé, je ne la connais jamais que morte, remémorée, rappelée à l'intérieur de ma tête, bien au-delà de l'oreille : voix ténue et cependant monumentale, puisqu'elle est de ces objets qui n'ont d'existence qu'une fois disparus<sup>14</sup>.

Ainsi, au « ça-a-été » de la photographie qui montre la mort au travail, la voix, prise ou non en charge par la musique, ajoute un « ça va mourir », appelant par là même à une conscience tragique de l'existence. Voix et photographie concourent l'une et l'autre à rendre sensible la matérialité du présent, sa fragilité et sa disparition programmée. On comprend dès lors le rapprochement opéré dans *La Chambre claire* entre la Photographie du jardin d'hiver et la musique pour piano de Schumann : « Cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi

13. BARTHES Roland, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 321.

14. BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, OC V, 147.

comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort<sup>15</sup>. »

La cinquième partie rappelle que Barthes s'inscrit dans une époque et dans une filiation. Le dialogue avec Proust est une évidence ; mais, paradoxalement, la connivence porte moins sur les textes consacrés à la musique (« Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust<sup>16</sup> ») que sur d'autres réalités, existentielles (la voix) ou poétiques (la variation) : le discours proustien sur la musique n'intéresse Barthes qu'au prix d'un détour. Malgré sa rencontre avec Pierre Boulez, Barthes dialogue peu avec ses contemporains, à l'exception de Jankélévitch qui partage avec lui de réels points communs (la question du sens et de l'ineffable, le jeu pianistique) ou d'André Boucourechliev qui le marquera par ses travaux musicologiques. Avec Pascal Quignard, l'absence de tout échange manifeste n'exclut pas une convergence de pensée quand il s'agit de confronter la musique à la jouissance, à la perte et à l'abîme. Enfin, si la présence de Barthes semble s'estomper dans la philosophie contemporaine, c'est un véritable défi qu'il lance aux musicologues et aux esthéticiens, en les invitant à assumer la subjectivité des jugements artistiques.

## Permanence de la musique

Soucieux de mettre en valeur les différentes pratiques musicales de Barthes, le cheminement que propose la table des matières reposerait sur une illusion s'il laissait entendre que la composition, l'écoute, la critique constituent des réalités autonomes. Qu'il s'agisse de Barthes ou de ses commentateurs, il est impossible de séparer les différentes pratiques. La musique, sous toutes ses formes, constitue un ensemble profondément solidaire et c'est toujours à une totalité et à une permanence que sont confrontés les lecteurs. Cette permanence de la musique peut se décliner à travers une série d'antithèses qui disent l'infinie complexité de l'attitude intellectuelle de Barthes : classique et moderne, idéaliste et matérialiste, amateur et savant, singulier et collectif.

Classique et moderne ? Barthes tient l'équilibre entre les deux adjectifs. D'une certaine manière, ses goûts musicaux sont conformes à la culture de son milieu. Pour le dire rapidement, il a les goûts d'un homme de sa génération et de sa classe sociale, c'est-à-dire de la bourgeoisie française de l'entre-deux-guerres.

15. BARTHES Roland, *La Chambre claire*, OC V, 845.

16. BARTHES Roland, « La musique, la voix, la langue », OC V, 523.

Après 1945, son paysage sonore semble définitivement fixé. Barthes n'est guère attiré par tout ce qui tend à renouveler la création « savante », à élargir le répertoire classique. La musique « contemporaine » l'intéresse, mais ne le retient pas (il participe à un séminaire organisé par Pierre Boulez en compagnie de Gilles Deleuze et Michel Foucault<sup>17</sup>, il prête sa voix à l'enregistrement de *Thrène*, écrit par André Boucourechliev<sup>18</sup>) ; le retour du baroque le laisse indifférent, tant sur le plan du répertoire que de l'organologie (il manifeste même une réelle hostilité) ; quant aux musiques populaires ou aux cultures de masse, elles lui sont totalement étrangères (dans l'évocation d'« Au Palace... ce soir », la musique est totalement absente).

Pour Barthes, le répertoire favori s'étend du grand Beethoven (les chefs-d'œuvre symphoniques ou pianistiques<sup>19</sup>) à la Belle époque<sup>20</sup> de la musique française (Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc), en passant par le romantisme de Schubert et de Schumann, compositeur qui, comme on le sait, occupe une place privilégiée dans son imaginaire. Grosso modo, le corpus s'inscrit entre 1820 et 1920. Mais si l'empan est large, le choix des œuvres et des compositeurs se restreint au point de devenir drastique dans certains cas. Ainsi, Barthes ne manifeste aucun goût pour Brahms, pour le « romantisme lourd<sup>21</sup> » de Mahler ou Bruckner, très en faveur dans les années 1970 en France. À l'exception de Webern, l'École de Vienne suscite un rejet sans nuances. L'opéra occupe une place tout aussi mineure dans le patrimoine personnel de Barthes. Insensible au « grain de la voix » de Callas et au renouveau de l'opéra belcantiste (Bellini, Donizetti), il se méfie d'un genre qui soumet l'intelligence à l'émotion, la lucidité à l'hystérie, en opposition avec la tragédie grecque ou le théâtre brechtien. Paradoxalement, l'opéra semble la plupart du temps échapper à la musique. Quand Barthes parle d'opéra, c'est toujours avec réticence et sans jamais commenter la partition. Invité à Bayreuth

17. Pierre Boulez organise à l'IRCAM une session sur « Le temps musical » ; Barthes en donne un compte rendu dans le monde du 2 mars 1978 sous le titre « La peur illusoire » ; le texte est repris dans le tome V des *Œuvres complètes* sous le titre original « Analyse musicale et travail intellectuel » (OCV, 451-452).

18. *Thrène*, d'André Boucourechliev, pour bande magnétique, est créé en 1974 au Festival de Royan. Barthes prête sa voix à la lecture d'extraits de *Tombeau pour Anatole* de Mallarmé.

19. Dans « Musica Practica », Roland Barthes s'intéresse aux dernières sonates pour piano. Les analyses de Barthes sont marquées par la lecture des travaux d'André Boucourechliev (*Beethoven*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Solfèges », 1963).

20. Selon l'expression de François Porcile ; voir son livre *La Belle époque de la musique française, 1871-1949*, Paris, Fayard, 1999.

21. BARTHES Roland, « Aimer Schumann », OCV, 721.

pour *La Tétralogie* du Centenaire<sup>22</sup>, en 1976, il éprouve au bout de quelques jours le besoin d'écouter... de la musique, c'est-à-dire un concert à la radio. Dernière singularité enfin, Barthes se montre très sélectif dans le choix des œuvres, y compris avec les compositeurs qu'il aime. Ainsi, le piano de Debussy ne l'attire pas (quand il voue un culte à *Pelléas et Mélisande*) ; de Ravel, il ne goûte pas les partitions humoristiques (*Histoires naturelles*), préférant *Ma mère l'Oye* à d'autres pages plus modernes ou plus brillantes.

Amateur de musique dite « classique », Barthes ne renonce pourtant jamais à se comporter en « moderne », c'est-à-dire en penseur qui cherche à tirer le passé du côté du présent et, surtout, qui refuse d'emprunter les sentiers battus, à commencer par ceux de la modernité officielle. Moderne, Barthes l'est sans doute quand il associe la théorie du texte à la musique atonale (le scriptible), les opposant tous les deux, dans *S/Z*, à la tonalité et à la narration (le lisible). Mais la grande originalité de Barthes consiste plutôt à valoriser les situations intermédiaires, les espaces frontières aux confins de deux réalités qui semblaient inconciliables. Quand tout le xx<sup>e</sup> siècle musical savant appelle à choisir entre la tonalité et l'atonalité, Barthes sait ouvrir une troisième voie. Voici ce qu'il écrit à propos de la musique pour piano de Schumann :

Imaginons à la tonalité deux statuts contradictoires (et cependant concomitants). D'un côté, tout l'appareil tonal est un écran pudique, une illusion, un voile *maya*, bref une *langue*, destinée à articuler le corps, selon une organisation connue qui ôte au sujet toute possibilité de délirer. D'un autre côté, contradictoirement – ou dialectiquement –, la tonalité devient la servante habile des coups qu'à un autre niveau elle prétend domestiquer<sup>23</sup>.

Autrement dit, le code permet au compositeur de renverser l'aliénation collective en liberté créatrice, de pratiquer une « subversion subtile » au sein de l'héritage plutôt que de céder à la violence stérile du « refus d'hériter ».

Pour comprendre le grand intérêt que Barthes manifeste à la tonalité, il faut revenir à « Piano-souvenir » :

Le piano fut, dans mon adolescence, un son continu et lointain ; j'avais une tante qui l'enseignait, en province, à B. : de ma chambre, ou mieux, rentrant à la maison à travers le jardin, j'entendais des gammes, des bribes de morceaux classiques ; or ni l'éloignement ni le caractère toujours un peu ingrat du jeu pédagogique ne m'étaient désagréables, bien au contraire ; on aurait dit que le piano se préparait à devenir souvenir ; car chaque fois que j'entends de loin un piano qu'on travaille, c'est toute mon enfance, notre maison de B. et jusqu'à la lumière du Sud-Ouest qui font

22. Avec Pierre Boulez à la direction et Patrice Chéreau à la mise en scène.

23. BARTHES Roland, « Rash », *OC IV*, 835-836.

irruption dans ma sensibilité ; pour cette remontée dans le temps, cette plongée dans l'affect, je n'ai pas besoin d'une « petite phrase » comme celle de Vinteuil : une gamme y suffit : il y a un charme de gammes, comme si elles faisaient entendre un chant second, supérieur à leur dessin tonal<sup>24</sup>.

Le système tonal, parce qu'il est hérité et donc partagé, permet de fonder un échange novateur entre compositeur et auditeur, écrivain et lecteur, pour peu bien sûr que chaque créateur réussisse à ruser avec la norme. Mais il y a plus : Barthes, qui rêve d'abolir la frontière entre le code et le message, n'en trouve-t-il pas le modèle avec la gamme tonale<sup>25</sup> ? La gamme accomplit le prodige d'une fusion insoupçonnée entre le code (la tonalité) et le message (la phrase). Chaque gamme manifeste la structure de tout le système et, en même temps, chaque gamme se donne comme un agencement particulier de sons, un syntagme, c'est-à-dire une phrase (la musique, de Mozart jusqu'au romantisme, regorge de gammes). Comme on s'en souvient, Barthes distingue (en relation avec le souvenir) la gamme et la petite phrase de Vinteuil. Cette opposition n'est pas celle de la phrase à la non-phrase, mais plutôt de la phrase singulière (Proust) à la phrase archétypale. Comme phrase, la gamme est la matrice, la mère de toutes les phrases. Grâce à la musique, à la phrase, à la tonalité toutes les trois revisitées, Barthes trouve un moyen de concevoir une modernité singulière qui, aux orages de la révolution, préfère le jeu infiniment subtil avec les contraintes et avec les richesses de la culture.

Idéaliste et matérialiste ? La seconde antithèse permet à Barthes de concilier deux approches philosophiques et historiques apparemment inconciliables. Le mot « idéaliste », il est vrai, renvoie à la fois à « Idée » et à « Idéal ». Attiré par l'idéal plus que par l'idée (au sens platonicien), Barthes s'inscrit pleinement dans une tradition qui considère la musique comme le sommet des arts. Ce culte pour l'art des sons, lié au mythe d'Orphée, à l'harmonie des sphères, à la tragédie grecque, relancé par le romantisme et la métaphysique allemande, correspond sans hésitation à l'attitude de Barthes. Mais, s'il n'a jamais tenté de transformer l'amour en « haine » (comme le fera Quignard), c'est sans doute que Barthes idéalise la musique sans cesser d'être matérialiste. Platonicien quand il évoque le pouvoir de la musique, Barthes devient viscéralement anti-platonicien par son attachement au corps, par le lien très fort qu'il établit entre la musique et la matérialité du muscle, du souffle et de la chair. La voix comme transition entre le monde et l'art (tout un

24. BARTHES Roland, « Piano-souvenir », *OCV*, 898.

25. « Une bonne linguistique, une linguistique fine, ne dissocierait pas la langue du discours ! Parler avec une langue fluide, souveraine, c'est avoir accès non au trésor des linguistes, mais au trésor des stéréotypes : le stéréotype n'est pas seulement un fait idéologique, c'est un fait *absolument* linguistique », BARTHES Roland, *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 370.

chacun a une voix avant même de chanter), entre l'épaisseur du corps et la quasi-immatérialité des sons, disait déjà que la musique n'est pas à chercher du côté des absolus et des abstractions. Au-delà du « grain de la voix », on pourrait multiplier les citations qui témoignent chez Barthes d'une phénoménologie de toutes les composantes du corps musicien (le bras, la main, le pouce, l'index) :

Je sais déchiffrer, mais je ne sais pas jouer. Ce qui va bien d'ailleurs avec l'activité d'amateur. À travers des tempi trop lents, des fausses notes, j'accède quand même à la matérialité du texte musical, parce que cela passe dans mes doigts. Toute la sensualité qu'il y a dans la musique n'est pas purement auditive, mais aussi musculaire<sup>26</sup>.

Ou encore :

la sensation pour ainsi dire incomparable (car je pourrais la reconnaître entre mille) que donne le contact de ses touches d'ivoire : sensation complète et complexe : c'est doux et c'est ferme, c'est lisse et ça ne glisse pas. Les poètes parlent toujours de la main qui effleure le clavier mais cette image me paraît irréaliste ; jouer, même légèrement, même en rêvant, c'est peser, établir une dialectique sensuelle entre la plage d'ivoire et le coussinet de peau<sup>27</sup>.

C'est dans ce contexte d'idéalisation matérialiste que se comprend la célèbre charge contre l'adjectif dans « Le grain de la voix » (1972). Comment peut-on, dans la critique musicale, se passer de l'adjectif, bien pratique pour qualifier le substantif et clarifier le discours ? Suffit-il de substituer « tristesse de la musique » à « musique triste » pour renouveler l'approche intellectuelle et stylistique ? En fait, l'adjectif n'est pas vraiment un adjectif ; ou plutôt ce n'est pas une simple catégorie grammaticale. Barthes ne cesse d'utiliser des adjectifs (comment faire autrement ?) et il ne manque pas de prédiquer la musique – d'une certaine manière, au moins. Mais ce qu'il refuse, c'est toute prédication qui irait du côté de l'âme, de l'intériorité, de l'idéalisation de la musique comme absolu. L'adjectif, c'est moins le mot qui qualifie la substance que le signe qui trahit une lecture psychologique de la musique. La solution est bien connue. Pour échapper à l'âme, il faut regarder ou entendre du côté du corps, faire de la musique l'émanation et non l'expression d'un sujet matériel.

Amateur et savant ? Comme compositeur, comme interprète, Barthes est un amateur, très conscient de ses insuffisances, mais soucieux de faire de l'amateurisme une philosophie et une poésie capables, une fois encore, de sortir

26. BARTHES Roland, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », entretien avec J.-J. Brochier, *Le Magazine littéraire*, n° 97, février 1975, OC IV, 861.

27. BARTHES Roland, « Piano-souvenir », OC V, 899.

des sentiers battus. Autrement dit, l'amateurisme n'exclut nullement l'art savant, l'inventivité la plus inouïe :

l'histoire de la musique (comme pratique, non comme « art ») est d'ailleurs assez parallèle à celle du Texte; il fut une époque où les amateurs actifs étant nombreux (du moins à l'intérieur d'une certaine classe), « jouer » et « écouter » constituaient une activité peu différenciée; puis deux rôles sont successivement apparus : d'abord celui de l'*interprète*, auquel le public bourgeois (bien qu'il sût encore lui-même jouer quelque peu : c'est toute l'histoire du piano) déléguait son jeu; puis celui de l'amateur (passif), qui écoute de la musique sans savoir en jouer (au piano a effectivement succédé le disque<sup>28</sup>).

Plus que la nostalgie d'un âge aristocratique et bourgeois, ce qui importe, pour Barthes, c'est une pratique ouverte au sein de laquelle toutes sortes d'expérimentations sont possibles. En refusant de suivre les doigtés au piano, Barthes manifeste un double amateurisme : il s'interdit de jouer mieux, se condamnant à piétiner sur le clavier; mais en même temps, sur un plan métaphorique, il exprime un désir de liberté, la volonté de rester le maître du jeu. En d'autres termes, l'amateurisme apparaît, non pas comme l'antithèse du virtuose, mais comme le comble d'un art véritablement savant, c'est-à-dire véritablement émancipé et novateur.

Cette haute exigence de l'amateur s'incarne à propos de l'herméneutique. Quel est le sens de la musique? Quel est le sens de telle ou telle musique? Barthes ne cesse en sémiologue de s'interroger sur les signes, y compris dans le domaine qui apporte le plus de résistance à leur déchiffrement. Au temps du diplôme d'études supérieures et dans les articles sur la tragédie grecque, il manifeste un grand intérêt pour l'*éthos* musical. À côté de la *choreia*, la tragédie constitue la musique en langage grâce aux *êthê*, ces modes, ces rythmes qui se donnent à lire comme autant de signes intelligibles pour le public. En 1941, Barthes consacre de longues pages à l'analyse symboliques des rythmes, à leur fonction expressive dans l'univers tragique. Dix ans plus tard, dans « Pouvoirs de la tragédie grecque » (1953), il reste fidèle à cette approche de la tragédie (qui doit beaucoup également aux analyses de Jacques Chailley) :

On sait aussi que ce caractère éthique obligatoire (Passionné, Lourd, Angoissé, Joyeux, Solennel, etc., selon les phrases du drame) ne résultait pas comme dans notre musique moderne d'une intention somme toute subjective du compositeur (on pourrait citer mille pages qui peuvent être indifféremment entendues comme l'expression de l'ardeur joyeuse ou pathétique), mais que chez les Grecs, le sens de l'émotion n'étant jamais laissé au hasard, les modes eux-mêmes – tout comme le

28. BARTHES Roland, « De l'œuvre au texte », *OC* III, 914.

masque – étaient fixés dans une signification traditionnelle, intelligible sans retard et sans ambiguïté<sup>29</sup>.

Plus tard, la question du sens coïncidera avec une interrogation sur la « signifiante ». Qu'on ne s'y trompe pas : la signifiante ne correspond nullement au triomphe du pur signifiant par élimination du signifié (que serait d'ailleurs linguistiquement parlant un signifiant sans signifié, un recto sans verso?) Liée au moment poststructuraliste, la signifiante entre en relation avec la « différance » selon Derrida, la « déterritorialisation » selon Deleuze et, plus proche encore, l'« ineffable » selon Jankélévitch. Signifiante et ineffable ne renvoient pas à l'inexprimable ou au vaporeux sémantique, elles ne correspondent en rien à un renoncement de l'intelligence au profit de la dérive onirique. La signifiante désigne un déplacement perpétuel du signifié, non son abolition ; l'ineffable n'est pas la dématérialisation du sens mais sa prolifération. En d'autres termes, sur la musique, il y a toujours quelque chose à dire, sans que ce dire puisse être jamais fixé.

Singulier et collectif? Quand Barthes revendique dans *La Chambre claire* pour une « science du particulier », il pense à toutes les formes d'expression, à commencer par la musique, qui font de l'individu le cœur de la création. Une fiche tirée du « Grand Fichier<sup>30</sup> », et datée du 22 août 1979, donne ainsi à lire un constat intempêtif, bien étrange sur le plan musicologique :

Musique romantique : caractérisée, définie par l'individuation :  
 ≠ contemporain : on ne peut reconnaître à l'oreille  
 Baroque : *id.* [Cas de Bach]  
 Selon ce critère, Poulenc, Fauré, Ravel, Debussy sont des Romantiques.

En proposant une lecture très large du romantisme, très différente de ce qui s'enseigne dans les conservatoires, Barthes manifeste son goût pour les musiques individuelles, c'est-à-dire pour les partitions qui laissent clairement entendre la singularité créatrice du compositeur. La fiche, très elliptique, trop dense à la première lecture, se laisse facilement déplier : la musique contemporaine (sans doute autour du sérialisme) valorise un vocabulaire, un langage communs qui ne permettent pas à la personnalité du compositeur de s'exprimer (on objectera que Boulez ou Berio sont immédiatement reconnaissables, mais il importe peu de contredire Barthes sur ce point.) Même formule à l'emporte-pièce et même injustice en ce qui concerne la musique baroque, dont Barthes a connu la résurrection sans y participer. À l'exception de Bach (présent dans le canon et dans l'enseigne-

29. OC I, 264-265.

30. Des années 1950 à la fin de sa vie, Barthes a tenu un fichier qui relève à la fois de l'outil de travail et du journal intime. Ce document de plusieurs milliers de fiches est conservé à la BnF.

ment), tous les baroques sont logés à la même enseigne<sup>31</sup>. Aucun d'entre eux ne propose un style reconnaissable, engloutis qu'ils sont dans un langage d'époque et une esthétique commune (mais Rameau? Vivaldi? Haendel?, objectera-t-on encore).

Le compositeur romantique selon Barthes correspond parfaitement à la définition du style proposée dans *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>32</sup>. Poussée germinative, émanation du corps, idiolecte incarné, la musique de Schumann, comme celle de Debussy ou de Poulenc, témoignent de la spécificité de chaque compositeur au cœur du système tonal. La musique en exprimant le profond individualisme du compositeur et de l'auditeur devient ainsi le modèle de toute écriture qui réinvente le sujet contre les stéréotypes et contre la doxa. Une des dernières fiches écrites par Barthes, le 13 novembre 1979 (il mourra fin mars 1980) résume une aspiration qui vaut autant sur le plan politique que sur le plan esthétique : « La vraie marge est la marge absolue, et la marge absolue, c'est l'individu. / Mon intérêt, ma croyance va à l'*individu idiolectal*. »

La musique selon Barthes devient ainsi le domaine par excellence de l'intratable, de la différence infinie, le triomphe du goût en ce qu'il a d'irréductible, libéré de toute justification :

Si je perçois le « grain » d'une musique et si j'attribue à ce « grain » une valeur théorique (c'est l'assomption du texte dans l'œuvre), je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement « subjective » (ce n'est pas en moi le « sujet » psychologique qui écoute; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer –, mais au contraire le perdre). Cette évaluation se fera sans loi : elle déjouera la loi de la culture mais aussi celle de l'anticulture; elle développera au-delà du sujet toute la valeur qui est cachée derrière « *j'aime* » ou « *je n'aime pas* »<sup>33</sup>.

Ou encore :

Il est donc très difficile de parler de la musique. Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust.

31. « Après avoir éteint, j'ai remis un peu de radio : une voix de soprano acide et fragile filait un air classique (genre Campra) insipide (ils se ressemblent tous), j'ai coupé », BARTHES Roland, *Soirées de Paris*, OC V, 979.

32. Sur la distinction, devenue célèbre, entre la « langue », le « style » et l'« écriture », voir « Qu'est-ce que l'écriture? », BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*.

33. BARTHES Roland, « Le grain de la voix » OC IV, 155.

La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence<sup>34</sup>.

Mais la musique n'est jamais solitaire. Si l'on en croit Adorno, elle porte en elle une irréductible dimension sociale qui lui vient de son origine dansée, elle inscrit ses pratiques dans une sociabilité forte. Si elle est consubstantielle à l'individu selon Barthes, elle appelle par essence le groupe, le collectif, la foule des auditeurs. Or, tout le monde ne partage pas les mêmes goûts. Ainsi, la musique se donne également comme le champ de l'affrontement, de la rivalité, de la guerre. S'il existe une « division des langages », que dire de la division des amateurs de musique, souvent inconciliables et irréconciliables? Le lied, toute la musique romantique exalte un état fusionnel à placer du côté de la mère :

Dans Charlotte qui chante et joue, celle qui calme, c'est la Mère : elle prend l'amoureux dans ses bras pour le bercer : Werther est semblable à un nourrisson insomniaque qui a besoin du corps de l'aimée pour s'endormir : toujours unitive, coulée, phrasée, tenue, la mélodie (romantique) est vraiment le substitut de la Mère<sup>35</sup>.

Paradoxalement, la musique est aussi une expérience du clivage et du conflit et, en son sein, se retrouvent toutes les difficultés de l'expérience idiorrythmique. Comme dans le cours sur *Comment vivre ensemble* (1976-1977) où il cherche à concilier individualisme et collectivité, vie solitaire et vie sociale, Barthes manifeste avec la musique la même volonté d'être soi au milieu des autres, de défendre ses goûts ou de créer un espace de tolérance. Dans un pays comme la France qui exclut la musique de la culture générale, l'amateur de Schumann et de Fauré se sent parfois un peu seul, surtout quand il a affaire aux nouvelles générations. Voici en quels termes « La chronique » donnée au *Nouvel Observateur* aborde en 1979 la distance musicale qui s'installe entre les êtres. Barthes vient de recevoir « un premier disque » d'un ami chanteur, Patrick Fierry : « Je suis persuadé que cet art exprime toute une jeunesse, celle même qui a l'âge du chanteur. Mais moi, je n'ai plus cet âge-là : mes modèles, ma culture, mes valeurs, mes blessures, mon langage sont différents<sup>36</sup>. » Deux fiches tirées du Grand Fichier font entendre la même mélancolie :

Aimer/Ordre manifeste, impérieux, du *aimer/pas aimer* : la musique.  
[Ordre de la valeur absolue, ou plutôt de la valeur absolument manifestée – Valeur injustifiable, car *il n'y a pas de critique musicale.*]

34. BARTHES Roland, « La musique, la voix, la langue », *OCV*, 523-524.

35. BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, *OCV*, 661.

36. BARTHES Roland, « La chronique », *OCV*, 645.

Et plus encore, ce constat sans appel écrit le 15 octobre 1979 :

Action du temps :

délabrement, dégradation, éventement de Fauré chanté par Panzera : je m'arc-boutais sur cette valeur absolue, mais je reconnais, je le dois, qu'elle n'est plus partagée, soutenue.

→ « Je suis seul à aimer. »

L'ambition de ce volume est au contraire de montrer que Barthes n'est pas seul à aimer.