



Transposition

Musique et Sciences Sociales

Hors-série 1 | 2018

Musique, histoire, sociétés

Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique

Réédition présentée par Esteban Buch

Françoise Escal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1715>

DOI : 10.4000/transposition.1715

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Françoise Escal, « Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 30 janvier 2018, consulté le 09 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1715> ; DOI : 10.4000/transposition.1715

Ce document a été généré automatiquement le 9 février 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique

Réédition présentée par Esteban Buch

Françoise Escal

NOTE DE L'ÉDITEUR

Article initialement publié dans *Semiotica* 66-1/3 (1987), p. 57-68.

Agrégée de lettres modernes, Françoise Escal (1934-2015) avait commencé sa carrière comme spécialiste de littérature française, éditant en 1966 les *Œuvres complètes* de Boileau dans la Bibliothèque de la Pléiade, avant de mettre la musique au centre de ses recherches et de son enseignement. En 1979, maîtresse de conférences à l'Université de Nanterre, elle fait paraître *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Cet ouvrage réédité en 2009 fait alors figure, sinon de manifeste, tout au moins de prise de position, là où elle se réclame d'une « nouvelle musicologie » qui ne porte pas encore son nom : « La musique, en effet, est depuis quelques années l'objet d'un certain renouvellement de la réflexion critique ou théorique. À côté de la musicologie traditionnelle qui reste essentiellement philologique et historique, s'est développé ce qu'à défaut d'une meilleure dénomination on pourrait appeler une nouvelle musicologie, qui prend acte des acquis ou des méthodes des sciences de l'homme¹. »

Prise de position, en effet, car dès l'avant-propos Françoise Escal y invite à penser « l'œuvre musicale comme une productivité² », reprenant le terme par lequel Julia Kristeva a quelques années plus tôt marqué sa prise de distance par rapport à la sémiologie, basculant ainsi dans le poststructuralisme. Dès le premier essai du livre, « Musique, langage, fait musical », l'auteure se fait à son tour critique de la sémiologie musicale, en arguant que « la musique est bien un langage comme pratique sociale interhumaine, mais les méthodes et concepts élaborés par la

linguistique s'avèrent vite inadéquats ou inopérants pour l'étude des faits musicaux³ ». De la musique au fait musical, la reconfiguration de l'objet implique un déplacement disciplinaire qui, parallèlement, conduit de la musicologie aux sciences sociales. Sans toutefois renoncer à penser la musique comme « texte », dans le sillage de Barthes et Derrida, comme pour mieux tenir à distance l'autre paradigme dominant de l'époque, le marxisme et sa déclinaison vulgaire : « Si la musique n'est pas une activité autonome, elle n'est pas non plus une implication automatique de l'infrastructure économique⁴ ». C'est donc tout naturellement que ce premier livre s'achève sur l'essai « Production musicale, production sociale », qui est pour l'essentiel une exégèse enthousiaste de la « sociologie de la musique » d'Adorno, découverte tantôt dans la revue *Musique en jeu*.

Quelques années plus tard, en 1987, son article « Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique », confirme sa volonté de suivre au plus près, dans un *close reading* rigoureux qui est aussi une déclaration d'amour, la dérive contrôlée de la théorie des signes vers des théories du sens et des intuitions du corps. La fertilisation de la théorie musicale par la théorie littéraire, que l'on peut ancrer dans son expertise de la rhétorique de Boileau, restera un fil conducteur du travail de Françoise Escal, tout autant que son désir de croiser une sémiotique musicale émancipée du signe avec des problématiques caractéristiques des sciences sociales⁵. En 1989, cela se traduit par son élection comme directrice d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) où, tout en développant en pionnière les études musicales, elle noue au sein du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL) un dialogue fécond avec Christian Metz, Gérard Genette et autres figures historiques du structuralisme. Bien avant le « tournant pragmatiste » de la sociologie, ses premiers séminaires à l'EHESS se déroulent sous l'intitulé « La dimension pragmatique de la musique », par où elle entend autant le rôle des énoncés verbaux dans la socialisation de la musique, volontiers saisi à l'aide des taxonomies de Genette – le paratexte par exemple –, que le statut signifiant des corps et des gestes des musiciens, résonnant avec l'histoire du corps encore en friche⁶.

« Militante avec nous dans les années 1970 », rappelle la féministe Claudine Monteil dans une lettre imaginaire à Simone de Beauvoir⁷, en 1999 Françoise Escal fait une contribution importante à la musicologie féministe française avec l'ouvrage sur « la musique et la différence des sexes », co-signé avec la psychanalyste Jacqueline Rousseau-Dujardin. En scrutant le corpus négligé des œuvres écrites par des compositrices, il s'agit de « réévaluer les assertions naturalistes sur la différence des sexes et leur application au domaine de la création musicale », tout en montrant « comment on a usé dans l'histoire de cette "différence", comment on en a abusé en se référant aux "paires contrastées" [...] pour justifier l'exclusion des femmes de certains domaines musicaux⁸ ».

Le séminaire qui rassemble ses étudiants de l'EHESS, avec lesquels elle se montre d'une générosité rare, est le laboratoire où elle scrute inlassablement les médiations entre musique et société, ce qu'elle appellera les « aléas de l'œuvre musicale⁹ ». Ainsi se concentre-t-elle tour à tour sur l'esquisse, le fragment, le recueil, la pièce brève, contribuant à la déconstruction de la notion d'œuvre musicale qui alors prend de l'ampleur au niveau international. Dans les dernières

années de son enseignement, Françoise Escal s'efforce de développer une anthropologie historique des "fonctions contingentes spécifiques assumées par la musique dans nos sociétés européennes", en établissant des va-et-vient fertiles entre la musique contemporaine et la période romantique¹⁰. Celle-ci restera d'ailleurs son corpus musical de prédilection, comme en atteste en 2005 son dernier ouvrage où, de Chopin à Hanslick, elle s'interne dans "la musique comme nocturne"¹¹.

Esteban Buch (EHESS)¹²

*

Par la musique, nous comprenons mieux le Texte
comme signifiante. (Roland Barthes, « Rasch »)

Intermezzi

- 1 La musique dans l'œuvre de Barthes a plusieurs modes de présence. Elle peut faire l'objet d'un article, d'une étude. Cela donne quelques écrits, peu nombreux et assez courts, sur la musique, comme « Musica practica » ou « Rasch¹³ ». Des fragments, en somme. Or on sait combien ce mode d'écriture est barthésien par excellence : Barthes, nous dit-il, a le goût du détail, du fragment, du *rush*. Il procède par addition, et non par esquisse, inapte à la « composition ». Il pratique l'« écriture courte », chaque fragment étant coupé de ses voisins et la parataxe régnant encore à l'intérieur de chacun d'eux. Ses textes sur la musique fonctionnent ainsi comme des « débuts d'écriture », des *incipit*, plus que comme des dissertations. Sa pensée s'exprime volontiers dans des marges, des incisives, des parenthèses : « en écharpe ». Il n'aime pas développer, « parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme » et que le « risque de clause rhétorique est trop grand », la vérité du fragment, de la *pièce brève* étant dans sa condensation. Le répondant musical du fragment, c'est l'*intermezzo*, et on connaît la prédilection de Barthes pour Schumann, lequel a illustré cette forme musicale de l'*intermezzo* pour la première fois en 1832 avec son *opus 4*, et qui est pour Barthes « l'homme qui a le mieux compris et pratiqué l'esthétique du fragment¹⁴ ».
- 2 En plus de ces « pièces brèves » dont la musique est le référent, on trouve émaillées dans d'autres ouvrages, consacrés à de « gros objets de savoir » comme le langage ou la société, des remarques qui portent sur un point musical particulier : un paragraphe sur la voix dans *S/Z*¹⁵, un autre, encore sur la voix, dans *Le plaisir du texte*¹⁶.
- 3 Quelquefois, la musique intervient, non plus à titre de référent, mais de référence : dans *Fragments d'un discours amoureux*¹⁷, les mentions d'œuvres musicales égrenées au fil des pages sont même recensées à la fin du livre, dans la *Tabula gratulatoria* : Boucourechliev, *Thrène*, Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Mozart, *Les Noces de Figaro*, etc. Mais, ce qui est cité, référé dans ces exemples, c'est le texte du livret de toutes ces œuvres vocales, c'est du langage verbal. En revanche, à propos de la dédicace littéraire, qui apparaît déficiente à Barthes en ce que ce qui la suit (l'ouvrage lui-même) a peu de rapport avec cette dédicace, Barthes parle de *l'hymne*, qui, lui, confond l'envoi et le texte lui-même (la composition musicale). Au fil de l'œuvre en effet, les comparaisons avec les formes de la musique se multiplient. Dans « L'ancienne rhétorique¹⁸ », Barthes propose d'appeler les

attributs de l'orateur, c'est-à-dire les traits de caractère qu'il doit montrer à l'auditoire, et puisqu'il s'agit de psychologie imaginaire, théâtrale, des « tons », au sens musical et éthique que le mot avait dans la musique grecque. Dans *S/Z*, pour définir le Texte, il recourt à des analogies répétées avec la musique. Il compare le texte lisible à une « partition » classique : le découpage du syntagme, dans son mouvement progressif, de l'un, correspond au découpage du flot sonore en mesure de l'autre. Ce qui éclate, ce qui fulgure dans l'un (les sèmes, les citations culturelles et les symboles) évoque, dit-il, par le timbre fort et la valeur de discontinu, les cuivres et les percussions dans l'autre. Ce qui chante, ce qui file dans le texte, telle la mélodie souvent confiée aux bois, c'est la suite des énigmes, avec leur développement suspendu, leur *résolution* retardée, et le développement d'une énigme est celui même d'une fugue : présence d'un *sujet*, d'une *exposition*, d'un *divertissement*, d'une *strette*, une *conclusion*. Le texte lisible est encore métaphoriquement dit « tonal » (l'habitude produit une lecture tout aussi conditionnée que notre audition), le texte scriptible (en général moderne) est dit « atonal ». Le premier pratique une sorte de *glissando* causal quand il joint deux codes mis côte à côte, coulés dans une même unité linguistique, etc.

- 4 La musique, enfin, peut intervenir comme formant, schème compositionnel. Barthes, on l'a vu, a défini la structure de certains de ses livres comme une suite de fragments : d'*intermezzi*. L'organisation, la relation de ces fragments les uns avec les autres, c'est que chaque pièce, comme dans un cycle de *lieder*, si elle se suffit à elle-même, n'est jamais pourtant que l'interstice de ses voisines, et l'œuvre n'est faite que de hors-texte. Cette œuvre, c'est par exemple l'ensemble des « figures » qui constituent les *Fragments d'un discours amoureux*. Ces figures du discours amoureux, on pourrait les comparer à des *affetti* en ce que leur contenu renvoie à quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé, la passion n'étant jamais ici que ce qu'on en dit : de l'intertextuel, de la citation. C'est la Langueur, l'image, la Lettre d'amour. La figure est un *topos*, comme les *affetti* de la théorie classique des passions (*Ajfektenlehre*), et ce qui est lu en tête de chaque figure n'est pas sa définition, mais son argument, « exposition, récit, sommaire, petit drame, histoire inventée ». Dès lors, la figure devient un air d'opéra (« *Angoscia !* » chante quelque part la Callas), et cet air, qui fonctionne à partir d'un affect, est identifié et remémoré à travers son *incipit* : « *Piangero la mia sorte* », « *Croce e delizia* ». La différence avec l'opéra, c'est que les figures du discours amoureux sont hors syntagme, hors récit. Ni intégratives ni même distributionnelles, elles ne se rangent pas, ne s'ordonnent pas, ne concourent pas à une fin. Leur suite est placée sous le signe de la nomination et de l'alphabet.
- 5 En tout état de cause, ce qui frappe, c'est que la présence de métaphores musicales d'une part, l'apparition de textes *sur* la musique d'autre part (à l'exception de l'essai ancien sur « l'art vocal bourgeois »), sont chronologiquement conjointes à l'élaboration dans les années 1970 de la théorie du Texte (Barthes écrit le mot tantôt avec un t majuscule, tantôt avec un t minuscule¹⁹). Le premier Barthes, celui de *Mythologies*, avait voulu rendre compte de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle. Il souffrait de voir à tout moment confondues Nature et Histoire. Sa première recherche est partie d'un mouvement d'impatience devant ce naturel dont la presse, l'art, le sens commun affublent à chaque instant une réalité qui, si elle est bien celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins historique. Son champ d'étude, ce fut donc le « ce-qui-va -de-soi », l'opinion publique, l'esprit majoritaire, les fausses évidences, c'est-à-dire le culturel prétendant au naturel, l'historique à l'intemporel. Puis la démystification s'est immobilisée dans la répétition. Il convenait de la déplacer :

la science sémiologique postulée à ce moment-là voulut doter l'analyse idéologique d'un instrument rigoureux, le modèle linguistique. Barthes a vécu alors ce qu'il a appelé un « rêve (euphorique) de scientificité », dont *Le Système de la mode*²⁰, les *Éléments de sémiologie*²¹ et *L'Analyse structurale du récit*²² sont les résidus²³. Mais, à son tour, la science s'embarrasse de tout un imaginaire, et son discours se transforme rapidement en « discours de la victoire », il devient « arrogant ». Comme d'autres sciences sociales ou humaines, la linguistique refuse de mettre en question son type d'énonciation, son mode de discours, et Barthes ne peut reprendre à son compte cette opposition entre l'objectivité du savant et la subjectivité de l'écrivain, le premier étant doué de liberté, le second de vocation. Le signe lui apparaît de plus en plus comme un concept historique, un artefact analytique, lié à une métaphysique, celle de la vérité : nous vivons, depuis les Stoïciens, dans une civilisation du signe, qui est celle de notre Occident. D'un côté le signifiant, de l'autre le signifié, et la linguistique, en ce qu'elle reste « collée à un métalangage de type scientifique, rejoint par là même le monde du signifié²⁴ ». Comment, cependant, éviter la mise en cause de son énonciation, quand nous savons que l'énonciation se fait sous les deux instances de l'idéologie et de l'inconscient. Or le sujet qui écrit ne sait pas très bien quelle est son idéologie, et il ne connaît pas son inconscient. Dès lors, Barthes ne peut plus « tenir un discours linguistique selon une discursivité orthodoxe » (cela dit, la distance qu'il a à l'égard des sciences linguistiques, et même sémiologiques, « n'est pas du tout une distance à l'égard des gens qui les font », ainsi qu'il l'a précisé). Pour lui, l'irruption de la psychanalyse dans le champ de la science du discours, entache le projet sémiologique de positivisme. La sémiologie ne peut répondre au désir d'écriture dont l'analyse fait l'épreuve dans l'objet littéraire, musical, pictural, ni assumer le désir d'écriture qui peut seul en permettre transférentiellement la critique. Il faut introduire dans cet « imaginaire raisonnable » de la science sémiologique, le « grain du désir, la revendication du corps²⁵ », c'est alors le moment du Texte, de la théorie du Texte, celui où interviennent ses écrits sur la musique. Au terme de son parcours, Barthes remarque en effet que le « mot-mana » apparu peu à peu dans son œuvre, a d'abord été « masqué par l'instance de la Vérité (celle de l'Histoire), ensuite par celle de la Validité (celle des systèmes et des structures)²⁶ ». Maintenant, il s'épanouit. C'est le mot *corps*.

L'interprétation prédicative de la musique

- 6 Pour Barthes, la critique musicale courante ne traduit jamais la musique que sous la catégorie linguistique la plus pauvre, l'adjectif. Telle musique est *gaie*, telle autre est *triste* : la prédication prend la forme la plus triviale, celle de l'épithète. La fonction de ce prédicat, c'est d'être « le rempart dont l'imaginaire du sujet se protège de la perte dont il est menacé²⁷ ». C'est de rassurer. Il y aurait une relation entre cette critique adjectivale et la répression du symbolique, le symbolique étant entendu ici comme ce qui résiste à la dégradation en signes ou en images²⁸. La musique est dangereuse, disait Platon. En d'autres termes, « le signifiant appartient à tout le monde²⁹ ». D'où, parfois, le souci d'en contrôler le pouvoir, le danger, les *alea*. Quand l'École, la Critique, l'Opinion veulent réduire le commentaire de la musique à cette fonction prédicative, peut-être cherchent-elles à conjurer ce danger. L'adjectif musical devient légal dès lors qu'on postule un *ethos* de la musique, dès lors qu'on lui attribue un mode régulier de signification. Chez les anciens Grecs, c'était la *langue* elle-même, dans sa structure dénotative, qui était adjectivale. Chaque mode était lié à une expression codée : le dorien

est viril le mixolydien, plaintif, etc. Chez les Romantiques, de Schumann à Debussy, ce sont les mentions verbales sur les partitions qui témoignent de cette inflation prédicative. On ne se contente plus d'indiquer le mouvement et le tempo dans le code italien, purement technique, comme sur les partitions classiques : *allegro*, *presto*, *animato*. L'épithète prédicative, donnée en langue maternelle, se fait de plus en plus raffinée et intempestive : *sehr kraftig*, *sehr innig*, *sehr rasch*, ou bien *spirituel et discret*, *très calme et triste*, *incisif*, voire à l'aise.

- 7 Cette volonté de ramener la signifiante à la signification, on la retrouve dans l'exécution. En 1957, Barthes, dans un court essai sur « l'art vocal bourgeois », récusait cet art « essentiellement signalétique » qui cherche à imposer, non l'émotion, mais les signes de l'émotion. Du baryton Gérard Souzay, il écrivait :
- ayant, par exemple, à chanter une *tristesse affreuse*, il ne se contente ni du simple contenu sémantique de ces mots, ni de la ligne musicale qui les soutient : il lui faut encore dramatiser la phonétique de l'affreux, suspendre puis faire exploser la double fricative, déchaîner le malheur dans l'épaisseur même des lettres³⁰.
- 8 Le chanteur souligne au niveau phonétique et par des marques convenues (les « nuances ») le dessin mélodique et la signification qu'il connotait. Et souligner le mot par le relief de sa phonétique, c'est établir des « correspondances abusives ». À force de vouloir établir des relais de chaîne en chaîne, de surcharger l'œuvre de signes intellectifs qui s'additionnent et se redoublent, la signification évacue la signifiante. À force de rendre la musique communicative, on l'exténue. À vouloir la soumettre à l'expressivité, ou à la vide clarté de la représentation, on peut bloquer son fonctionnement symbolique. Or l'art est aussi une ambiguïté, il contredit toujours son propre message, et singulièrement la musique, « qui n'est jamais, à la lettre, ni triste ni gaie³¹ ». De même, le *rubato*, en ce qu'il est une expression emphatique du détail, en ce qu'il substitue le sens particulier au sens général, par son indiscretion impertinente, peut nuire au sens naturel du texte musical : l'addition de détails clairs peut produire un ensemble obscur, et le tout, en art, n'est pas la somme pure et simple des parties.
- 9 Cette surcharge d'intentions, cet esprit mélodramatique, ils caractérisent également l'acteur (bourgeois). Même art pointilliste qui vise à la clarté et à l'accumulation de détails. On croit que le sens général d'un vers de Racine n'est que l'addition pure et simple des mots expressifs qui le composent. D'où une diction emphatique. Le comédien « sort » un mot, fait signe à tout propos que ce qu'il dit là est important. Il « veut à tout prix manifester une analogie entre la substance musicale et le concept psychologique³² ». Mais il n'arrive qu'à accentuer certains mots, et l'accent n'est pas musical, mais intellectif. Cette emphase de détail, cette pulvérisation du texte en une multitude d'effets signifiants, cet « exercice forcené de traduction », c'est l'acteur s'adressant « à quelque dieu tyrannique de la Signification³³ ».

Pour une sémantique du corps musical

- 10 Telle est donc cette tradition interprétative, parfaitement idéologique : au service de la communication, de la représentation. Pourtant, certains chanteurs échappent à cette fatalité prédicative et arrivent à « charrier *directement* le symbolique ». L'opposition entre la signification et la signifiante est alors relayée par celle, théorique, du phéno-chant et du géno-chant, ou par celle, paradigmatique, entre les chanteurs Fischer-Dieskau et Panzéra (ou encore par celle entre les acteurs Maria Casares, à la diction

« naturaliste », et Alain Cuny, à la diction « tragique »). Du point de vue du phéno-chant, c'est-à-dire de tout ce qui dans l'exécution tend à la communication, la représentation, l'art vocal de Fischer-Dieskau est irréprochable. Toutes les marques textuelles et musicales de la partition sont soulignées par l'interprète afin d'assurer la plus parfaite intelligibilité : la diction est dramatique, les césures, les oppressions et les libérations de souffle interviennent comme des « séismes de passion » dans cet art « sentimentalement clair » du baryton allemand. En cela, cet art n'excède jamais la culture. À cette voix sans grain, Barthes oppose celle des basses russes d'Église, ou bien celle de Panzéra. Là, la voix « charrie *directement* le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif », puisque le grain, c'est le corps, et non l'âme, dans la voix qui chante, c'est la « matérialité du corps parlant sa langue maternelle³⁴. La voix humaine est en effet le lieu privilégié de la *différence* : aucune science ne l'épuise, ni la physiologie, ni l'histoire, ni l'esthétique, ni la psychanalyse. Il y aura toujours en elle un reste, un supplément, un « non-dit qui se désigne lui-même : la voix ». Cet objet toujours *différent*, la psychanalyse le classe dans les objets du désir en tant qu'il manque, dans les objets (a). Tout rapport à une voix sera donc amoureux, et c'est dans la voix qu'éclate la *différence* de la musique. Cette qualité de la musique n'est appréhendable par aucune des sciences du langage, ni par la poétique, ni par la rhétorique, ni par la sémiologie. Car en devenant qualité, ce qui est promu dans la voix, dans la musique, c'est ce qu'elle ne dit pas, n'articule pas :

La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette *signifiance*, que la théorie du texte essaie aujourd'hui de postuler et de situer³⁵.

- 11 Le grain de la voix n'est donc pas seulement son timbre. Le grain, c'est le corps dans la voix qui chante, mais aussi dans le membre qui exécute : le clavecin de Wanda Landowska vient de son corps interne et non du « petit tricotage digital » de tant de clavecinistes. Dans la musique instrumentale, c'est toute exécution qui transcende les règles de l'interprétation, les contraintes de style et tout ce qui est aplati dans une certaine perfection technique. De façon plus générale, au niveau de l'écriture, c'est l'assomption du texte dans l'œuvre. C'est ce que montre la comparaison des deux morts chantées de Boris et de Mélisande. Celle de Boris est expressive, hystérique même, surchargée de contenus affectifs, de *pathos*. Mélisande au contraire ne meurt que prosodiquement, sans *bruit*, au sens cybernétique du terme : rien ne vient troubler le signifiant. Debussy a réussi à produire une langue-musique qui empêche la chanteuse d'être expressive. Le symbolique nous est immédiatement donné.
- 12 Autrement dit, la musique telle que la postule Barthes est un langage de connotation, et non de dénotation. Opposition à prendre avec précaution, la dénotation n'étant pas un état naturel, et la connotation, un état culturel de langage. La musique est un langage de connotation en ce que les connotations sont des sens qui ne sont pas dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit un texte. La musique, donc, parle, mais ne dit rien. Ou plutôt, dès qu'elle dit quelque chose (il y a des *degrés* du Texte : certaines musiques sont franchement délocutives, dénotatives, transitives), la musique n'intéresse plus Barthes, contrairement à Fontenelle (« Sonate, que me veux-tu ? ») ou à Rousseau (« Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé, il faudrait faire comme ce peintre grossier qui était obligé d'écrire au-dessus de ses figures : *C'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval* ») ; contrairement à tous les héritiers de Platon, à tous ces *hommes théoriques* qui croient que la nature est

connaissable et qui, avec leur besoin de tout dire et tout nommer, veulent transformer la jouissance musicale en une rhétorique rationnelle de la passion parlée ou chantée. Le Barthes des années 70 n'a de cesse, lui, de « décourager la tentation du sens », il ne cherche plus à re(trouver), dans la lecture du monde et du sujet, « des oppositions, mais des débordements, des empiètements, des fuites, des glissements, des déplacements, des dérapages³⁶ ». Le texte de jouissance, c'est donc pour lui celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, fait vaciller les assises socioculturelles et psychologiques de l'auditeur, et met en crise son rapport au langage. Et ici, le musicien est en meilleure posture que l'écrivain, le poète. En effet, la poésie est un langage dont le plan de l'expression est déjà un autre langage (le langage verbal), et elle fonctionne comme jeu entre deux systèmes, celui de la langue naturelle en question, et un autre, secondaire, qui transforme le premier. Ou plutôt, parce qu'ils sont des signes (unités bi-faciales), les mots de la langue ont une signification reçue, un sens dénoté et consigné dans les dictionnaires. Leur signification est un obstacle à la signifiance poétique, à la productivité textuelle, à son ambivalence ou sa polysémie constitutive. Et jusqu'ici, la sémiologie de la langue ne s'est guère intéressée au référent, à cause, sans doute, de cette présence, de cet « écran » du signifié dans le texte articulé. Mais dans la musique, champ de signifiance et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant. Ce passage – cette transgression – fait de la musique une folie... Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens³⁷). Ce qui est l'enjeu du Texte, de la musique, c'est, pour Barthes, de « déborder l'échange », de « résister au marché des œuvres », au signe : « par l'exemption du sens, par la folie³⁸. Cette exemption de sens, c'est sa demande, et la musique, plus qu'aucun autre langage sans doute, peut répondre à cette demande :

Visiblement il songe à un monde qui serait exempté de sens. ... Cela a commencé avec *Le Degré zéro*, où est rêvée « l'absence de tout signe » ; ensuite, mille affirmations incidentes de ce rêve (à propos du texte d'avant-garde, du Japon, de la musique, de l'alexandrin, etc.)³⁹.

- 13 Le Saussure auquel il se réfère alors, ce n'est plus celui du *Cours de linguistique générale*, mais celui des Anagrammes : en disséminant dans le texte lettres ou sons hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments, l'anagramme fait lire des mots sous les mots. Un texte second est entendu, mais, à la limite, cette « gesticulation phonétique », chacun de nous est seul à la percevoir, à l'entendre. Il ne s'agit plus de lire linéairement, c'est-à-dire de découper la chaîne syntagmatique en unités de signification qui associent, à chaque étape du découpage (en phrases, syntagmes, monèmes), un signifiant et un signifié isomorphes. L'autre texte, celui que je lis tabulairement, ne tient plus compte de ce découpage. Il combine des phonèmes et des groupes de phonèmes pris dans le texte sans souci de l'unité du signe linguistique, des frontières, de la linéarité du discours. On peut ainsi écrire beaucoup de mots avec les lettres d'un texte. Sous la surface s'ébauche une polygraphie, et le paragramme, c'est cette disposition des lettres ordonnée par un principe inconscient, susceptible de produire une pluralité de lectures. Cette incertitude de lecture, d'écoute, est le statut même du texte schumannien, par exemple des *Kreiseriana*, et l'interprétation ne devrait être que le pouvoir de lire les anagrammes de ce texte, « de faire surgir sous la rhétorique tonale, rythmique, mélodique, le réseau des accents⁴⁰ ». Dans les *Kreiseriana*, Barthes n'entend aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens ; ni rien qui permette de reconstituer une structure intelligible

de l'œuvre. Ce qu'il entend, ce sont des coups (le réseau anagrammatique). Ainsi, la seconde pièce commence par une scène d'étirement (Figure 1).



Figure 1.

- 14 Puis, quelque chose vient brusquement descendre l'escalier des tons (Figure 2).



Figure 2.

- 15 On pourrait penser à un contraste, dans le cadre d'une structure paradigmatique, et la sémiologie musicale ne manquerait pas de faire surgir ici le sens des oppositions d'unités. Mais, dit Barthes, le corps connaît-il des contraires ? Le contraste n'est qu'un état rhétorique, alors que le corps schumannien, « pluriel, perdu, affolé », ne connaît que des bifurcations. Il ne se construit pas, mais diverge sans cesse, au gré d'une accumulation d'épisodes, d'intermèdes, sans prévenir, *comme un voleur* (c'est le sens du mot *intermezzo*). La succession des *intermezzi* n'a pas pour fonction de faire parler des

contrastes, mais d'accomplir une « écriture rayonnante » plus proche de l'espace peint, de l'image, que de la chaîne parlée. Quant à la tonalité, elle a ici deux statuts contradictoires et concomitants. D'une part, elle est une *langue* destinée à articuler le corps, non selon ses propres coups, mais selon une organisation reçue, convenue, qui ôte au sujet la possibilité de divaguer. D'autre part, elle peut rendre service au corps : par exemple, par la dissonance, elle permet, ici ou là, au coup de « tinter », de « tilter » ; ou bien elle peut donner au corps la plus forte de ses figures oniriques : la montée (ou la descente) de l'escalier, de l'échelle des tons, et, en parcourant cette échelle, le corps vit dans l'essoufflement, la hâte, le désir, l'angoisse. En somme, elle peut avoir une fonction *accentue/le*, être ainsi partie prenante dans la structure paragrammatique du texte musical.

- 16 On comprend qu'une telle partition, qui s'offre comme système signifiant déclaré mais se dérobe comme objet signifié, qui met en scène des rapports d'insistance plus que de consistance, ne relève (idéalement) ni de l'exécution ni de l'audition, mais de la lecture : ici de la pratique d'amateur. Schumann ne fait entendre pleinement sa musique qu'à celui qui la joue, même mal. C'est un piano intime, un piano privé, individuel même : « On dirait qu'à chaque fois, le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue : le vrai pianiste schumannien, c'est moi⁴¹ ». De même qu'il y a deux types de textes littéraires, le texte lisible (sinon monologique, du moins modérément pluriel) et le texte scriptible (dont le modèle est productif et non représentatif), de même il y a deux musiques, celle qu'on écoute et celle qu'on joue, chacune ayant en propre son histoire, sa sociologie, son esthétique. La musique qu'on joue relève d'une activité peu auditive, mais surtout manuelle : le corps commande, il transcrit lui-même ce qu'il lit : « il fabrique du son et du sens : il est scripteur, et non récepteur⁴² ». Il faut se mettre à l'égard de la musique de Schumann, ou de celle du Beethoven des *Variations Diabelli* dans l'état, dans l'activité d'un « performateur » qui déplace, groupe, combine, agence, structure. La lecture, nouvel objet épistémologique promu par la théorie du Texte, consiste moins à recevoir Schumann ou Beethoven qu'à les écrire de nouveau, traverser leur écriture d'une nouvelle inscription. Lire Schumann, lire Beethoven, c'est *opérer* leur musique, l'attirer dans une *praxis* inconnue, sans reste.
- 17 Benveniste a opposé deux régimes de signification : le *sémiotique*, ordre des unités signifiantes, des signes articulés dont chacun a un sens (c'est le cas du langage verbal), et le *sémantique*, ordre d'un discours dont aucune unité n'est en soi signifiante, même si l'ensemble est doué de signifiante⁴³ (la musique, dit Barthes, c'est « ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens »). Benveniste range la musique dans la deuxième catégorie, celle du *sémantique*, encore que la musique soit une langue qui peut avoir une syntaxe. Barthes reprend à son compte cette distinction. Ou plutôt, il entrevoit un partage des tâches : qu'une « première sémiologie » (musicale) s'occupe, si elle veut, du système des notes, des gammes, des tons, des accords et des rythmes ; qu'issue de la discipline de l'analyse musicale, elle repère et agence les « thèmes », « cellules », « phrases ». Mais la signifiante musicale, en ce qu'elle lui paraît pénétrée de désir (bien plus que la signification linguistique) relèverait, pour lui, d'une « sémiologie seconde, celle du corps en état de musique⁴⁴ » : la musique ne peut s'offrir alors, pour lui, qu'à la définition sémiologique du Texte.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, « Dire Racine », in *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963, p. 135-144.
- BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 (1964), p. 91-135.
- BARTHES, Roland, *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications* 16 (1970), p. 172-229.
- BARTHES, Roland, « L'art vocal bourgeois », *Mythologies*, Paris : Seuil, 1970, p. 168-170.
- BARTHES, Roland, « Musica practica », *L'Arc* 40 (1970), p. 15-17.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, « L'Analyse structurale du récit », *Recherches de Sciences Religieuses* 58 (1970), p. 17-37.
- BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *Musique enjeu* 9 (1972), p. 74-96.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopedia universalis*, Tome XV, 1973, p. 1015-1016.
- BARTHES, Roland, interview dans *Magazine littéraire* 97 (1975).
- BARTHES, Roland, « Rasch », KRISTEVA, Julia, MILNER, Jean-Claude et RUWET, Nicolas (eds), *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p. 217-228.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland, « Aimer Schumann », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 259-264.
- BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 246-252.
- BENVENISTE, Émile, « Sémiologie de la langue (1) », *Semiotica*, 1/1 (1969), p. 1-12.
- ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.

NOTES

1. ESCAL, Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979, p. 7. [Réédition L'Harmattan, 2009].
2. *Ibid.*, p. 8.
3. *Ibid.*, p. 30.
4. *Ibid.*, p. 211.
5. Voir aussi à ce propos ESCAL, Françoise, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984 ; id., *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
6. ESCAL, Françoise, « La dimension pragmatique de la musique », compte-rendu de séminaire, *Annuaire. Cours et conférences 1991-1992*, Paris, EHESS, 1992, p. 474.
7. MONTEIL, Claudine, *Simone de Beauvoir et les femmes aujourd'hui*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 143.
8. ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, « Présentation », in ESCAL, Françoise et ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9-10.

9. ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996.
10. ESCAL, Françoise, « Les fonctions de la musique. Anthropologie et histoire », compte-rendu de séminaire, *Annuaire. Cours et conférences 2001-2002*, Paris, EHESS, 2002, p. 651.
11. ESCAL, Françoise, *La musique et le romantisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 102ss.
12. Ce texte est la réédition d'un article paru dans *Revue de musicologie* 101/2 (2015), p. 437-440.
13. BARTHES, Roland, « Musica practica », *L'Arc* 40 (1970), p. 15-17 ; id., « Rasch », KRISTEVA, Julia, MILNER, Jean-Claude et RUWET, Nicolas (eds), *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p. 217-228.
14. BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 98.
15. BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 116.
16. BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 104.
17. BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
18. BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16 (1970), p. 212.
19. Il va de soi que le concept de Texte n'est pas limité à l'écrit, à la littérature : « il suffit qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte : la signifiante dépend de la matière (de la substance) du signifiant seulement dans son mode d'analyse, non dans son être ... Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte ; la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc. » (BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopedia universalis*, Tome XV, 1973, p. 1016.) Il va de soi aussi que ce concept de Texte a été introduit par Julia Kristeva.
20. BARTHES, Roland, *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
21. BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 (1964), p. 91-135.
22. BARTHES, Roland, « L'Analyse structurale du récit », *Recherches de Sciences Religieuses* 58 (1970), p. 17-37.
23. « Pendant un temps, il s'est enthousiasmé pour le binarisme ; le binarisme était pour lui un véritable objet amoureux. Cette idée ne lui paraissait jamais devoir finir d'être exploitée. Qu'on puisse dire tout avec une seule différence produisait en lui une sorte de joie, un étonnement continu. » (BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 56.)
24. BARTHES, Roland, interview dans *Magazine littéraire*, 97 (1975), p. 30.
25. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 75.
26. *Ibid.*, p. 133.
27. BARTHES, Roland, « Le grain de la voix », *Musique enjeu* 9 (1972), p. 57.
28. Cf. ROSOLATO, Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 116.
29. BARTHES, « Théorie du texte », art. cit., p. 1015.
30. BARTHES, Roland, « L'art vocal bourgeois », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 169.
31. *Ibid.*
32. BARTHES, Roland, « Dire Racine », *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963, p. 136.
33. *Ibid.*, p. 137.
34. BARTHES, « Le grain de la voix », op. cit., p. 58.
35. BARTHES, Roland, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 252.
36. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 74.
37. BARTHES, « Rasch », op. cit., p. 225.
38. BARTHES, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 40.
39. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 90.
40. BARTHES, « Rasch », op. cit., p. 220.
41. BARTHES, Roland, « Aimer Schumann », *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 260.
42. BARTHES, « Musica practica », op. cit., p. 15.
43. BENVENISTE, Émile, « Sémiologie de la langue (1) », *Semiotica* 1/1 (1969), p. 1-12.

44. BARTHES, « Rasch », *op. cit.*, p. 228.