

## Roland Barthes : musique et poésie

Claude COSTE (Paris)<sup>1</sup>

### Summary

It has often been asked why poetry occupied a secondary place only in Roland Barthes' work. What if the explanation were related to the separation of poetry and music? His diploma thesis of higher studies in 1941, which he devoted to "Evocations and Incantations in the Greek Tragedy", shows how sensitive the young Barthes was to the profound union of words and sounds. This harmony between the arts allowed Aeschylus to call out to the dead and bring them back from the underworld. But now that it is no longer possible to believe in the omnipotence of poetry set to music, all that remains for Barthes is to explore its distant avatars: prayer, prosody, magic, and fiction.

---

[L]a poésie est en quelque sorte l'effort  
que fait une langue pour se représenter à elle-même son pouvoir.  
(R. Barthes, « La minorité des minorités »<sup>2</sup>)

Pourquoi Roland Barthes a-t-il si peu écrit sur la poésie ? Bien sûr, le genre n'est ni oublié, ni même négligé dans ses œuvres complètes. On voit passer la tragédie grecque, la poésie romantique allemande, Mallarmé et les symbolistes français, le haïku, le monde arabe (Morsi, Khatibi, la poésie amoureuse udriste) et même la littérature sépharade... Bien loin d'ignorer la question, son premier livre, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), comporte un chapitre souvent cité, qui manifeste un intérêt théorique certain : « Y a-t-il une écriture poétique ? » Mais tout cela pèse peu face au roman, à Proust, au théâtre, à Brecht, à l'histoire et à Michelet. Dans sa récente biographie, Tiphaine Samoyault publie une fiche<sup>3</sup> qui éclaire les raisons de ce délaissement relatif. Voici le constat lucide qu'opère Barthes, en jetant un regard rétrospectif sur son parcours critique : « *Indirect*. Expliquer pourquoi (ce paradoxe) RB, quoiqu'étant gourmand du langage (et singulièrement du mot), ne s'est jamais intéressé à la *Poésie*. C'est qu'il lui faut de l'*indirect*, c'est-à-dire une prose gourmande (ou une poésie prosaïque : Baudelaire). » (Samoyault 2015, 581)

Est-il bien nécessaire de rappeler le goût de Barthes pour le mot, comme départ de pensée, d'imagination ou d'écriture ? Dans « Proust et les noms », l'hypothèse – fautive – consiste à faire surgir *La recherche* du dépliement et du déploiement des noms propres ;

l'article consacré à *Aziyadé*, le roman de Loti, évoque la puissance poétique du prénom de l'héroïne, capable de susciter et d'entraîner tout un monde dans son sillage oriental.<sup>4</sup> Mais, si l'on en croit Barthes, la passion, la gourmandise du mot n'ouvrent guère les voies de la poésie, par faute d'un indirect suffisant. Présenté comme la clé d'une poétique sans poésie, ce mot d'« indirect » (cf. Coste 2016) rappelle un célèbre passage de la préface des *Essais critiques* (1963 ; Barthes 2002a, vol. 2, 275-276). Réfléchissant à la vacuité expressive du mot « condoléances », Barthes trouve la solution, pour faire part de son émotion, en valorisant un art du détour qui consiste à habiller le mot d'autres mots, à faire des phrases, à entrer pleinement dans ce qu'on appellera la littérature. Dans le cas du mot « poétique », l'indirect renvoie selon Barthes à la prose, c'est-à-dire à un mode d'expression suffisamment loin, en apparence, de la poésie pour permettre à l'écrivain d'atteindre sa cible de biais. Il aurait pu tout autant faire le choix du récit pour accéder à la poésie par des chemins de traverse. Mais pratiquant peu les formes narratives, Barthes se définit principalement comme un essayiste et c'est par le détour quasi exclusif du développement métonymique de la pensée qu'il réussit à faire chanter les mots et le monde, à être poète à sa manière, loin de la métrique et de la prosodie.

À côté de – et non en concurrence avec – ces formes d'indirect, on souhaiterait dans cette contribution proposer une autre forme de détour, un *détour* qui sonne en fait comme un *retour* aux sources. On osera l'hypothèse : si Barthes renonce à commenter la poésie (et à la pratiquer), c'est sans doute que la poésie depuis plusieurs siècles s'est détachée de la musique. Pendant longtemps consubstantielles, musique et poésie se donnaient comme les deux faces d'une seule et même pratique créatrice. Privée de musique, la poésie moderne a perdu à la fois une part de son essence et cette forme d'indirect qui permettait aux mots de vivre au-delà des mots.

C'est à l'aide d'une double lecture qu'est née cette intuition pour interroger le silence poétique de Barthes. La première lecture est connue : il s'agit du chapitre du *Degré zéro de l'écriture* évoqué plus haut. Comme on le verra avec précision dans un instant, cette poésie moderne que Barthes présente dans son livre en association avec une forme de « terreur » n'est jamais décrite en termes musicaux. Il est bien question d'« éclatement », de « vibration », mais tout cela est « mécanique », reste en deçà de la musique. Loin de toutes notations prosodiques, les métaphores appartiennent au registre visuel (« images ») (1953 ; Barthes 2002a, vol. 1, 196-202). La seconde lecture constitue l'antithèse parfaite de la première. Conservé à la Bibliothèque Nationale de France, le Diplôme d'études supérieures qu'a soutenu Barthes en 1941 porte sur *Évocations et incantations dans la tragédie grecque*<sup>5</sup> – et principalement sur le théâtre d'Eschyle. Aux antipodes des analyses du *Degré zéro*, le travail du jeune étudiant de vingt-six ans, dirigé par le grand helléniste Paul Mazon, célèbre les noces éternelles de la musique et de la poésie. C'est dans le sillage de cet âge d'or définitivement perdu que s'inscrivent les difficiles relations de Barthes avec la poésie.

## La terreur du mot

En s'interrogeant, dans *Le degré zéro de l'écriture*, sur l'existence d'une écriture poétique, Barthes établit une distinction fondamentale entre poésie classique et poésie moderne (selon lui, c'est Rimbaud et non Baudelaire qui ouvre une ère nouvelle). Pour les classiques, la prose est première, elle constitue le langage fondamental dont la poésie n'est que l'ornementation ; de plus, le mot, qui n'existe pas par lui-même, se présente comme un simple élément pris dans une chaîne syntaxique, discursive ou narrative. La poésie moderne, en revanche, se caractérise par une parole fondamentalement différente de la prose, reposant sur la pensée-mot (signifié et signifiant sont indissociables), sur l'autonomie du mot et sa polysémie. Très clairement, cette analyse antithétique prend le parti des modernes ; en même temps, on est frappé par la manière peu irénique, douloureuse et inquiète, dont elle rend compte de la création poétique contemporaine. À n'en pas douter, les valeurs les plus séduisantes sont à chercher du côté de la poésie classique : sociabilité, conversation, tendresse, etc., en opposition avec la « terreur » moderne :

Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes ; il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la nature ; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc. (Barthes 2002a, vol. 1, 201)<sup>6</sup>

Quelle sera donc l'attitude de Barthes face à ces réalités pleines de terreur, qui semblent liées à la condition humaine, tout en remettant en cause les acquis de l'humanisme ? À la folie, il n'est guère fait place dans son œuvre. Pour Barthes, écrire l'extrême de la dérive relève d'une illusion, voire d'une coquetterie : si le dionysiaque ou la névrose peuvent s'écrire, la folie échappe à la verbalisation, comme le rappellent clairement plusieurs pages du *Plaisir du texte*<sup>7</sup> (1973 ; Barthes 2002a, vol. 4, 221, 240). L'enfance ? Elle est souvent présente, mais d'une manière la plupart du temps heureuse (malgré l'évocation des chagrins). Marquée par l'ennui, par la gêne économique, l'enfance de Barthes, tout entière placée sous la protection de la mère, n'entretient aucun lien avec la terreur. Par contre, la mort, omniprésente, obsessionnelle, hante toute son œuvre, du Diplôme d'études supérieures, en 1941 (*Évocations et incantations dans la tragédie grecque*), jusqu'à la publication posthume du *Journal de deuil* (Barthes 2009).

On se contentera de rappeler quelques exemples. Dans le *Michelet* (1954 ; Barthes 2002a, vol. 1, 416-419), le rôle de l'historien consiste à donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ou qui ne l'ont plus, c'est-à-dire le peuple et les morts ; l'inquiétante figure du mort-vivant passe de *S/Z* (1970 ; Barthes 2002a, vol. 3, 159) – le vieux castrat Zambinella y est présenté comme un cadavre ambulante –, à « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » (1973 ; Barthes 2002a, vol. 4, 413-442). Dans ce dernier texte, Barthes commente « L'étrange cas de

M. Valdemar » : un homme, hypnotisé au moment de son agonie et suspendu ainsi entre la vie et la mort, se réveille soudain, s'écrie « Je suis mort » avant de se liquéfier sous nos yeux. Ainsi, dans le monde moderne, le mot poétique exprime la terreur sans réussir véritablement à la conjurer. Comme on va le voir avec le Diplôme d'études supérieures, les Grecs et leurs tragiques l'entendaient d'une tout autre oreille.

## Le pouvoir du mot

Le pouvoir du mot, caractéristique de la poésie moderne, occupait déjà une place essentielle dans *Évocations et incantations dans la tragédie grecque* en 1941. Dès l'introduction, le jeune Barthes présentait ainsi son projet : « L'origine de ce mémoire fut le dessein d'étudier quelques aspects du problème de la catharsis musicale dans la tragédie grecque. [...] Ce qui revenait à étudier les incantations et les évocations dans lesquelles par le mot, le geste, le son ou la pensée, l'homme-acteur essaie d'agir sur les dieux ou les morts. » (Barthes 1941, 2)<sup>8</sup> De tous les moyens dont dispose l'homme pour interpeller l'au-delà, le mot s'impose comme un outil privilégié. Ainsi, comme l'affirme encore l'introduction : « La puissance intrinsèque du mot est énorme ; proféré, il a des conséquences incalculables. » (Barthes 1941, 27-28) Mais comment faut-il comprendre « le mot » et l'emploi du singulier ? La généralisation est inévitable : le mot implique tous les mots et c'est ainsi la parole humaine qui est engagée dans ces évocations et ces incantations. Mais avant d'être pluriel, « le » mot est un mot, aussi solitaire chez Eschyle qu'il le sera plus tard dans la poésie moderne. De nombreux passages du mémoire sont très explicites à cet égard : « Chez tous les primitifs, le mot possède un pouvoir magique. Les Grecs n'ont pas échappé à cette croyance, mais ils l'ont parée des ressources d'une imagination très subtile : le nom a une influence sur la destinée (Ajax, Œdipe, Hélène, Ulysse, etc.). » (Barthes 1941, 27) En reformulant une fois encore l'idée-force de son mémoire, Barthes glisse du mot au nom, de la généralité à la singularité. De même que chaque nom détermine l'individu qui le porte, de même, chaque mot se voit revêtir d'une puissance autonome et particulière :

Il y a quelque chose de profond et d'effrayant dans cette puissance infrangible du mot chez les Grecs. Tout leur théâtre semble construit sur cette idée pessimiste : le destin, c'est ce qui a été dit, c'est le mot autrefois proféré, quelque chose qui sort de l'homme et est supérieur à lui ; qui est mis en marche par lui et ne peut être arrêté. Rien de plus effrayant qu'une *chose* qui agit. (Barthes 1941, 27)

L'insistance du singulier grammatical (« le mot ») ne rappelle-t-elle pas – ou plutôt n'annonce-t-elle pas – le développement sur la poésie moderne et l'autonomie du signe ? On se souvient du caractère erratique et hiératique des « mots-objets » dans *Le degré zéro de l'écriture*. Voici en quels termes Barthes décrit les évocations et les invocations chez Eschyle :

Emploi intense de l'asyndète, phrases nominales, périodologie courte, hachée, allitérations, répétitions, le style entier de l'incantation tragique est conçu pour donner au mot le maximum d'efficacité : efficacité lyrique pour celui qui veut à tout prix exprimer un sentiment rare et violent, efficacité magique pour celui qui veut, par le mot ennobli, atteindre à l'essence la plus profonde de la mort ou de la divinité. (Barthes 1941, 40-41)

D'un texte à l'autre, les parentés sont frappantes, comme si en douze ans, de 1941 à 1953, les caractéristiques propres à la tragédie grecque se trouvaient transposées dans la France d'après-guerre. Mais si tragédie eschyléenne et poésie moderne prennent conscience de la toute-puissance du mot, il n'est pas sûr que, d'un texte à l'autre, la philosophie de la vie et le traitement esthétique soient les mêmes. Entre les deux époques, c'est la présence ou l'absence de la musique qui fait toute la différence.

### La langue et la *choreia*

Témoignant d'une bonne connaissance du grec ancien, Barthes se montre très sensible à la richesse sonore que présente une langue à côté de laquelle le français semble faire pâle figure. Profondément musicale, la poésie grecque jouait de toutes les possibilités du signe :

D'origine religieuse, ce respect de la substance sonore du mot, aboutit chez Eschyle lui-même, à un jeu esthétique d'un raffinement, d'un rayonnement incroyables. Et encore tout ne nous est-il pas sensible : nos oreilles sont trop peu habituées à percevoir le chatoiement sonore de cette langue grecque, avec ses infinies variations vocaliques, son jeu complexe de consonnes aspirées ou non, ses élisions, ses crases, son accent musical, son goût de l'allitération ou du contraste : langue sensuelle et religieuse, où la substance sonore du mot règne et brille d'un éclat apollinien, pare la moindre pensée des prolongements infinis de la musique ; où le mot, dans son aspect et sa sonorité, n'est pas inférieur en dignité à la pensée qu'il « réalise » – de virtuelle qu'elle était – et éternise. (Barthes 1941, 34)

C'est même une véritable osmose entre la langue et la musique que souligne Barthes avec admiration :

[...] on ne doit pas perdre de vue le rôle *sonore* de ces interjections, le renforcement musical qu'elles permettaient [...] : adroitement distribuée, la vocalise intensifie l'émotion musicale, rattache un temps l'auditeur à ce qui n'est exprimé que par la musique, le replonge dans le monde primordial de l'exclamation librement modulée. Les interjections empruntent toutes les couleurs de la gamme vocalique. (Barthes 1941, 24)

On ne relève ainsi aucune rupture dans le cheminement qui conduit d'une langue, musicale par nature, à son exploitation par le poète et par les acteurs déclamant leur rôle comme on

exécute une partition.<sup>9</sup> C'est donc tout naturellement que la tragédie grecque ouvre sur la *choreia*, définie comme « la réunion de la musique, de la poésie et de la danse, dans les passages incantatoires » (Barthes 1941, 36). Une fois encore, après Nietzsche et Wagner, mais aussi après tous les compositeurs d'opéra depuis Monteverdi, Barthes réactive le mythe de l'œuvre d'art totale, de la *Gesamtkunstwerk*, dont le modèle inégalé demeure la tragédie grecque. Autonome et douée de pouvoirs particuliers,<sup>10</sup> la musique s'inscrit dans la logique même de la langue, le poète dramaturge étant chargé de construire autour des mots une caisse de résonance qui révèle, prolonge et amplifie la mélodie originelle contenue dans les mots. Le résultat est inouï et spectaculaire ; si la violence paraît aussi insoutenable que dans la poésie moderne, si la dimension métaphysique constitue le même champ d'horizon, la tragédie grecque réussit à ébranler l'ordre du monde, à tourner la terreur du mot contre la terreur du mot, à orchestrer la langue pour lui donner le pouvoir de réveiller les morts :

[...] dans le chatolement verbal des incantations, dans le caractère facilement tendu, exceptionnel du discours, dans l'élan incessant du mot vers la musique, nous avons déjà reconnu une volonté d'expression totale, un effort grandiose – depuis jamais restitué – pour donner à l'appel vers le dieu ou vers le mort, une personnalité, une indépendance, un pouvoir si forts, que par lui-même il aille atteindre son but, qui est celui-là même de l'incantation. (Barthes 1941, 36)

Jouant habilement des différents degrés de métaphorisation, Barthes commence par envisager la musique au sens propre, puis se laisse doucement dériver : musique des instruments qui accompagnent la danse et le chant, chant qui profère les mots, signifiants de la langue grecque que le poète porte à leur degré supérieur d'accomplissement. Quel que soit le mode d'approche, la musique, qui s'adresse à l'oreille, relève encore du monde sonore et organise le spectacle autour de l'ouïe. Mais la tragédie eschyléenne selon Barthes propose un autre cheminement, plus métaphorique, plus inattendu, qui arrache l'auteur-spectateur au monde des sens pour aboutir à une intellection musicale du monde, c'est-à-dire à une catharsis. Avec les Grecs, c'est l'intelligence qui devient musique.

## Catharsis

« Dans une langue aussi sensible que la grecque, le mot est naturellement tout proche de son substrat émotionnel » (Barthes 1941, 28) : selon cette affirmation de Barthes, le mot ne se contente plus d'une relation privilégiée avec les sons de la musique ; l'émotion à laquelle il est intrinsèquement lié l'enracine dans les affects, dans les sensations, c'est-à-dire dans le corps de tous les locuteurs – poète, acteur et spectateur. Ou plus exactement, la musique de la langue ou d'*après* la langue participe elle aussi de cette physiologie : les sons et les sens, les mots et les notes fondent leur proximité voire leur coïncidence sur leur appartenance commune à une même origine, à un même monde sensible, affectif et matériel, dont le corps

humain est la matérialisation. C'est ainsi, après la musicalité de la langue ou la richesse de la *choreia*, qu'apparaît une nouvelle forme de rencontre entre la poésie et la musique. Manifestation plus métaphorique pour un lecteur moderne, la catharsis se donne comme un parcours harmonieux des réalités les plus sensuelles aux plus intellectuelles. À la musique au sens propre, à la musicalité de la langue, il convient d'ajouter une troisième manifestation, plus inattendue, cette musique qui coïncide avec la montée de la lumière et qui conduit les spectateurs de l'ombre du pathos à la maîtrise des concepts.

Le texte d'Eschyle commenté par Barthes donne à suivre la genèse du mot, le passage musical du cri à l'exclamation et à la poésie : « Le mot magique est issu de l'exclamation : le langage rituel a un caractère fortement exclamatif ; l'interjection, qui est l'objectivation spontanée d'un désir, d'une crainte, d'un appel, s'efforce vers le mot, c'est-à-dire vers la généralité. Cet effort aboutit au lyrisme. »<sup>11</sup> (Barthes 1941, 29) La stylistique mise en œuvre dans les tragédies d'Eschyle accorde une place essentielle au vers et, dans la dernière partie de son mémoire, Barthes analyse longuement les rythmes et les sonorités des évocations et des incantations. Mais le mémoire s'arrête tout aussi longuement sur le passage, essentiel pour lui, du mot à la phrase, c'est-à-dire à la construction d'un sens.

Quand y a-t-il phrase ? Du nom ou du verbe, quel est le constituant fondamental ? La réponse s'appuie sur Paul Valéry, dont Barthes suivait le cours au Collège de France, cette même année où il préparait son mémoire avec Mazon. Entre le mot (solitaire) et la phrase verbale (achevée), il convient de faire une place à la phrase nominale, étape nécessaire dans la gestation syntaxique :

La phrase nominale elle-même peut être regardée comme une interjection pénétrée d'intelligence, un cri immédiatement inclus dans le mot, mais ne comportant pas encore la perception des rapports complexes de temps, et de personne, que représente le verbe. [...] Sur ce point, la structure verbale des incantations tragiques semble donner raison à Valéry, qui ne place pas le verbe en premier dans la hiérarchie psycho-linguistique. (Barthes 1941, 30-31)

Une note de bas de page vient expliciter la référence : « Pour Valéry, les réactions linguistiques de l'être s'accomplissent dans cet ordre : exclamation (cri) adjectif, nom, verbe. [Cours du Collège de France. 1940-41]. » (Barthes 1941, 31) Puis Barthes revient à Eschyle :

Les phrases nominales y sont nombreuses. Dans des mouvements importants, le verbe, tout au moins à ses temps personnels, est absent. La pensée va au plus pressé, donne les mots capitaux sans prendre le temps de les intégrer dans un système syntaxique forcément complexe. (L'emploi d'une seule forme verbale, implique une foule de questions délicates à se poser.) [Sic] Sans exagérer le sens d'un usage connu des langues classiques, l'emploi répété de la phrase nominale pourrait bien apparaître comme un trait d'archaïsme religieux, en accord avec le caractère quasi magique des incantations tragiques, avec cette obligation déjà signalée, de donner au mot dans sa nudité, le plus de poids, le plus d'efficacité possible. (Barthes 1941, 31)



Puis à partir de la phrase nominale, encore tout alourdie des émotions dont elle s'arrache, surgit la phrase verbale qui permet à la pensée d'accéder à un niveau supérieur de lucidité. Sensible au miracle grec, Barthes chante avec lyrisme l'équilibre entre le corps et l'esprit, le percept et le concept, la sensation et son élucidation :

Par cette étude de la structure logique des incantations, nous avons acquis une conviction émouvante, car elle éclaire notre connaissance générale des Grecs : nous savons maintenant que chez eux les moments d'émotion profonde, de lyrisme total, de plus grande ivresse musicale, coïncident jusqu'à la confusion avec les moments d'intense volonté déductive, de plus grande rigueur logique de la pensée. Pour nous, qui avons pris coutume d'accoler l'adjectif froid au substantif raison, rien de plus étrange. Mais c'est là le miracle grec : au plus profond de l'ivresse dionysiaque est la lucidité apollinienne. La leçon de ce chapitre voudrait être qu'il ne saurait y avoir conflit, là où règnent la coïncidence parfaite et l'identité de nature. (Barthes 1941, 88)

À la fin de sa vie, dans *La chambre claire*, Barthes se souvient de ce beau projet : en se proposant d'« argumenter » ses « humeurs » (1980 ; Barthes 2002a, vol. 5, 801), c'est-à-dire de passer du substrat le plus physiologique et le plus émotionnel à la lumière du savoir, de concilier l'intraitable singularité et la généralité de la science, il retrouve les préoccupations de son mémoire d'étudiant – ou plutôt il ne cesse tout au long de sa vie créatrice de combiner les deux sexes de l'esprit<sup>12</sup>.

De manière récurrente, quand il décrit le processus cathartique, Barthes utilise des métaphores musicales pour bien montrer la cohérence de la tragédie grecque, qui ne sépare pas les mots et le corps, les signifiants et les signifiés. Voici comment son écriture, dans un style à la fois lyrique et lapidaire, restitue l'art supérieur de la tragédie comme puissance d'harmonisation entre tous les éléments qu'elle fait tenir ensemble :

[...] la composition d'Eschyle – même dans le domaine de la pensée – est souverainement musicale : elle va du particulier au général, grâce à la précision, à la perfection, à la simplicité facile à tenir des idées. User de ce procédé, donner une impression d'ensemble indissoluble, perceptible hors du temps, en sculptant dans un art où tout est flux perpétuel de détails temporels, était une gageure en littérature. Eschyle l'a réussie. Ce chœur de bénédictions est un peu comme une fugue ; il est fait de détails en eux-mêmes in composés, et qui, finalement, c'est-à-dire une fois le morceau fini, et non pas à la fin, donne une impression de synthèse parfaite. Malgré le morcellement obligé des détails, il ne se dégage de ce chœur qu'une seule idée : celle de la splendeur de la paix. (Barthes 1941, 90)

Le recours à la fugue permet à Barthes de tirer profit de la symbolique attachée à une des formes les plus savantes de la musique occidentale. Art de faire tenir ensemble des voix autonomes, contrepoint capable de dépasser la diversité polyphonique par une transcendance souvent associée à Dieu (chez Bach et ses commentateurs), la fugue correspond au rêve grec d'une harmonie musicale du monde.<sup>13</sup>



Loin de la terreur du mot poétique dans *Le degré zéro*, Barthes trouve des accents juvéniles pour évoquer la puissance de la langue grecque et de la catharsis qui dotent la tragédie d'un pouvoir auquel plus personne ne croira désormais<sup>14</sup> :

[...] à leur tour, s'emparant du mot, les hommes en font, au sein de leur supplication, une arme offensive ; ils la brandissent vers le ciel ou vers l'enfer, et cette chose morte, ils la lancent, vivante, meurtrière, agissante à la façon d'un poids lancé ; à ce moment, le mot voit croître sa fonction et son essence, se développer d'une façon surnaturelle, à la façon du Satyre de Hugo, qui emplit peu à peu et couvre le monde ; le mot s'étoffe de toute la supplication qui l'a lancé ; il absorbe la douleur humaine, s'en enrichit et s'en vivifie, il devient quelque chose d'énorme et de personnel, une force gigantesque à laquelle personne, fût-il dieu, ne résistera. (Barthes 1941, 137)

On ne retrouvera plus sous la plume de Barthes une telle euphorie, fondée sur l'harmonie de la musique et de la poésie, sur une catharsis capable de purifier les hommes et d'agir sur les dieux.

## Reliefs d'utopie

La tragédie grecque appartient au monde de la fiction : la vision à la fois violente et irénique qu'elle propose triomphe dans le champ de la littérature et des arts. C'est avec une réelle nostalgie qu'on entend ce bel humanisme à l'époque moderne, c'est-à-dire une époque qui cultive la misologie (parfois avec complaisance). Pour Barthes, la tragédie eschyléenne vaut comme une belle utopie, une utopie située dans le passé. Mais les utopies n'ont pas pour seule fonction d'alimenter la nostalgie. Leur richesse est de nourrir la pratique, même si les réalisations obtenues restent très en deçà du modèle. Si dans *Candide*, les chapitres centraux consacrés à l'Eldorado sont donnés comme des utopies inatteignables (d'où l'humour du ton général), la petite métairie finale, achetée grâce aux moutons rescapés, applique sur le mode mineur les leçons apprises dans le monde enchanté de l'idéal. De même, le miracle grec, conçu comme accord de la musique et de la poésie, va hanter toute l'œuvre de Barthes et s'incarner en mineur dans ses pratiques d'écriture et de pensée. D'une certaine manière, le grand intellectuel, auteur d'une œuvre si diverse, n'oubliera jamais l'éblouissement du jeune étudiant de vingt-six ans. Les limites d'un simple article excluent une étude exhaustive de cette permanence. Dans l'ombre et la lumière de la catharsis, on se contentera de quelques manifestations arbitrairement choisies : la prière, la prosodie et la magie, toutes présentes dans le mémoire de 1941.

La prière ? Elle apparaît de façon fugitive dans le premier cours au Collège de France, *Comment vivre ensemble* (1976-1977) quand Barthes évoque les complies.<sup>15</sup> La dernière prière du soir, ce chant poétique et collectif, doit permettre aux moines d'affronter la solitude et l'entrée dans la nuit, dans la terreur de la nuit (*Athalie* n'est pas loin : « C'était

pendant l'horreur d'une profonde nuit. »). Souvent cité, le passage rappelle à sa manière, plus apaisée et plus discrète, la dimension religieuse des fameuses évocations et incantations de la tragédie eschyléenne. Mais l'athéisme de Barthes le détourne la plupart du temps de la prière, même s'il se montre sensible à cet élan vers une figure absente dans une atmosphère de déréliction.

La prosodie ? Cette collaboration de la musique et des mots apparaît au moins à deux moments de la vie de Barthes : dans les années 1930, quand il s'essaie à la composition, dans les années 1970, quand il réfléchit au discours amoureux et à la signifiance. Si on connaît sa passion pour la musique, ses pratiques de pianiste, de chanteur (il prend des cours avec Charles Panzéra) et de commentateur par l'écrit ou à la radio, on ne sait quasiment rien de ses essais de compositeur. C'est une quinzaine d'œuvres qu'il écrit entre 1933 et 1943, c'est-à-dire au moment où il entre en écriture, rédige son mémoire, multiplie les conférences sur la musique ; l'année 1941 et la césure de la tuberculose mettront fin à ces essais qui sont consultables à la Bibliothèque Nationale de France. Parmi ces pièces, souvent brèves, destinées au piano pour la plupart, on note la présence de quelques mélodies écrites sur des poèmes français.<sup>16</sup> Comme on s'en doute, Barthes n'est pas un grand compositeur : ses connaissances en harmonie ou en organologie sont limitées, il écrit souvent au piano, inventant mélodie et accords sous ses doigts, comme à tâtons. Il n'empêche : ces quelques tentatives sans lendemains révèlent combien Barthes était habité par la musique, combien les mots et les notes s'enracinent dans le corps qui se donne comme la source et le creuset de la création. Quelque trente ans plus tard, Barthes s'intéresse à nouveau à la mélodie et au *lied*, mais en se limitant au commentaire théorique et critique. On connaît la célèbre opposition entre le *lied* lié au discours amoureux et la mélodie (Fauré, Debussy, Ravel) que Barthes entend comme l'assomption de la langue française<sup>17</sup> et le triomphe de la signifiance. Défini tantôt comme déplacement perpétuel du sens (en cela proche de la « différance » derridienne), tantôt comme mise en valeur de la sensualité des mots,<sup>18</sup> la signifiance renvoie toujours à une valorisation du signifiant au détriment du signifié, à un allègement de la signification, à une évaporation du sens qui n'est pas loin de l'« ineffable » selon Vladimir Jankélévitch (1983). Pour Barthes, la mélodie française et son art de la prosodie exaltent la langue sans l'enfermer dans le prosaïsme ou l'herméneutique. Il ne s'agit plus de la catharsis grecque, mais l'équilibre entre émotion et intellection s'inscrit dans le lointain souvenir du mémoire de 1941.

Très différent, le *lied* propose un tout autre travail prosodique et met en place une tout autre forme d'harmonie. La poésie amoureuse, poésie à la fois du couple et de la communauté culturelle, occupe une place essentielle dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977 ; Barthes 2002a, vol. 5) grâce à de nombreuses références aux romantiques allemands ou à des poètes mineurs français. En particulier, la poésie musicale de Heine et Schumann, dans *Les amours du poète*, met en scène le désir fusionnel avec l'être aimé, comme la tragédie exaltait l'unité de la cité et la convergence des moyens expressifs. À l'opposé de la solitude et du déchirement, le lyrisme musical de Barthes appelle un romantisme de l'union, de la dyade, dans une perspective résolument mystique, qui rêve d'une transcendance du sujet et

d'une forme de retour. En effet, le séminaire sur « Le discours amoureux » (Barthes 2007), comme le livre qui en est issu, tire le *lied* allemand du côté de la mère, fonde tout sentiment amoureux dans le souvenir de la petite enfance :

Hors l'accouplement (au diable, alors, l'Imaginaire), il y a cette autre étreinte, qui est enlacement immobile : nous sommes enchantés, ensorcelés : nous sommes dans le sommeil, sans dormir ; nous sommes dans la volupté enfantine de l'endormissement : c'est le moment des histoires racontées, le moment de la voix, qui vient me fixer, me sidérer, c'est le retour à la mère (« dans le calme aimant de tes bras », dit une poésie mise en musique par Duparc). Dans cet inceste reconduit, tout est alors suspendu : le temps, la loi, l'interdit : rien ne s'épuise, rien ne se veut : tous les désirs sont abolis, parce qu'ils paraissent définitivement comblés. (Barthes 2002a, vol. 5, 137)

Reste la magie. Dans son mémoire, le jeune Barthes prenait bien soin de montrer que l'art naît du religieux pour s'en émanciper et acquérir une forme d'autonomie esthétique. En même temps, tout art ne garde-t-il pas un lien avec la magie ? Tout art ne repose-t-il pas sur l'illusion nécessaire qu'il peut changer le monde d'un simple coup de baguette ? Ce lien étroit entre art et magie, Barthes ne cessera de le manifester dans son œuvre, même s'il s'agit la plupart du temps d'exalter une forme très étrange de fétichisme. Sa fascination pour Proust est à cet égard très éclairante. *Le temps retrouvé* se termine par l'extraordinaire affirmation d'une résurrection par les mots : comment ne pas être touché par cette foi du charbonnier quand tout le siècle nous apprend que l'immortalité littéraire (*de* la littérature et *par* la littérature) est pure illusion ? Même habité par le nihilisme, tout écrivain croit malgré tout que ses mots ont le pouvoir quasi magique de modifier le monde, à défaut de faire revenir Darios du fond des enfers. Toujours dans *Fragments d'un discours amoureux*, à propos de la figure « Je t'aime », Barthes évoque ce miracle accompli par la littérature et la musique associées, quand la Belle se résout à dire « Je vous aime » à la Bête. La conséquence est immédiate : un beau prince charmant (ou plutôt un « sujet nouveau », Barthes 2002a, vol. 5, 193) se dresse devant elle. Par cette formule magique, se prolonge le rêve exploré dans le Diplôme d'études supérieures. L'amour, la musique et la littérature proposent ainsi une version positive du mythe d'Orphée – à ceci près (et la différence est de taille) qu'il s'agit de lutter contre la laideur et non contre la mort.

Bien sûr, personne n'est dupe : c'est le propre des contes de fées de proposer des dénouements de contes de fées. Si la littérature et la musique triomphent, c'est dans le champ étroit de l'écriture et de la fiction. Il convient donc de retrouver, comme écrivain, cette foi lucide, cette illusion consciente, qui caractérisent le fétichiste. « Oui, bien sûr... mais tout de même » : le fétichiste croit encore quand il n'y a plus à croire, espérant que le miracle de la littérature et de la musique se reproduira d'une certaine manière.<sup>19</sup> Il faut donc écrire *avec le sourire*, c'est-à-dire en choisissant le *bon sourire* comme Barthes le préconise dans son *Michelet* en 1954 : « *Le sourire, lui, possède une double nature : sarcastique (chez Goethe, par exemple), il est stérile ; rêveur, impliquant une foi qui n'est pas dupe (chez Les Grecs, chez la petite fille qui*

*berce sa poupée), il est fécond, bénéfique.* » (Barthes 2002a, vol. 1, 41 ; italiques dans le texte) La petite fille qui berce sa poupée sait bien qu'elle tient dans ses bras un morceau de cire ou de chiffon, mais l'affection qu'elle exprime est profondément vraie, authentique. Quant à la référence aux « Grecs », elle ne fait que condenser un développement qui se trouvait dans le mémoire de 1941.

Réfléchissant à la fameuse question que posera plus tard Paul Veyne (« Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? », Veyne 1983), Barthes souligne combien la foi (et la magie !) relèvent d'un dégradé de conscience et non d'une antithèse entre la réalité et la fiction. Après avoir noté la mise à distance du religieux dans la tragédie eschyléenne, il apporte le correctif suivant :

Inversement, il serait dangereux de croire que les incantations tragiques d'Eschyle et d'Euripide ont été composées par de purs sceptiques, qui auraient dépassé – s'il y a là vraiment un progrès – la foi dans les forces obscures et l'existence efficace du monde chthonien. Michelet a résolu le problème, et son jugement est aussi beau que ce qu'il juge : « Dans les temps byzantins où tout sens élevé s'émousse, personne n'est plus assez fin pour sentir le caractère double de ces fables antiques, le clair obscur, où elles flottaient entre le dogme et le conte. Lourdemment, impérieusement, ils interrogent la Grèce : « Croyais-tu, ne croyais-tu pas ? ». Il semble voir un magister grondant un enfant de génie, qui a, comme on l'a à cet âge, le don d'imaginer et de croire à ce qu'il imagine. Le vieux sot ne sait pas que l'on commence ainsi. Il ignore qu'entre croire et ne croire pas, il y a des degrés infinis, d'innombrables intermédiaires. »<sup>20</sup> (Barthes 1941, 102)

C'est dans cet espace intermédiaire que se tient la littérature, rêvant l'union perdue de la poésie et de la musique au service de l'action.

## Notes

- 1 Professeur à la CY Cergy Paris Université, Claude Coste consacre une grande partie de sa recherche à l'œuvre de Roland Barthes dont il a édité plusieurs séminaires au Seuil (*Comment vivre ensemble*, 2002 ; *Le discours amoureux*, 2007 ; *Sarrasine de Balzac*, 2011). Il est l'auteur de *Barthes moraliste* (Presses Universitaires du Septentrion, 1998), *Bêtise de Barthes* (Klincksieck, 2011), *Roland Barthes ou l'art du détour* (Hermann, 2016). Claude Coste s'intéresse également aux relations de la littérature et de la musique, qu'il s'agisse du regard des écrivains sur la musique (Macé, Michaux, Proust, Rolland, Quignard...), des questions de prosodie (opéra, mélodie...) ou de formes. Il est l'auteur des *Malheurs d'Orphée* (Éditions L'Improviste, 2002) et d'*Orphée ou les sirènes : L'imaginaire littéraire de la musique* (Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014). Il a dirigé avec Sylvie Douche le collectif *Barthes et la musique*, paru aux Presses Universitaires de Rennes en 2018.
- 2 L'article (1978) porte sur la poésie sépharade. Les références sont données dans Barthes (2002a, vol. 5, 449-450).

- 3 Depuis les années 1950, Barthes constitue un fichier qui est à la fois un outil de travail et un journal intime. Ce fichier – ou plutôt cet ensemble de fichiers – est conservé à la Bibliothèque Nationale de France.
- 4 « Proust et les noms », « Pierre Loti : *Aziyadé* » sont recueillis dans les *Nouveaux essais critiques* (1973 ; Barthes 2002a, vol. 4, 66-77). Parfois, au contraire, le mot vaut comme cristallisation d'éléments antérieurs et non formulés (la découverte du mot « idiorrythmie » lance *Comment vivre ensemble*, le premier cours au Collège de France, en donnant forme à un fantasme jusque-là sans nom).
- 5 Le mémoire de Barthes est en cours d'édition grâce au soin de Christophe Corbier, Claude Coste et Malika Bastin-Hammou. Le numéro donné entre parenthèses après la citation correspond à la pagination du tapuscrit conservé dans les archives. Mes remerciements les plus chaleureux vont à Éric Marty et Michel Salzedo qui m'ont autorisé à consulter et citer le texte de Barthes.
- 6 Voici en quels termes, assez proches du « degré zéro de l'écriture », Barthes décrit la poésie d'Edoardo Sanguineti : « ce langage ne peut se désordonner sans libérer quelque chose d'inconnu ; d'où, à travers un baroque critique une descente libératrice dans le creuset (dirons-nous : dans l'Enfer ?) des sens primitifs, des images essentielles, des figures inconscientes, des connexions alchimiques, érotiques, oniriques. » (« Edoardo Sanguineti » ; Barthes 2002a, vol. 2, 1241)
- 7 « Tout écrivain dira donc : *fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis.* » (*Le plaisir du texte* ; Barthes 2002a, vol. 4, 221)
- 8 Barthes apporte les précisions suivantes : « il est inutile d'introduire de trop fortes distinctions entre incantations et évocations ; dans les premières il s'agit d'atteindre les dieux, ou certains humains consacrés à l'avance (Oreste dans le cas des Euménides) ; dans les secondes il s'agit de faire surgir le mort. L'objet change, mais le procédé reste identique. Et encore y a-t-il entre morts héroïsés et divinités chtoniennes [sic], une telle similitude de conception, de rôle et de culte, que la confusion est permise. » (Barthes 1941, 10) Membre du Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, Barthes a joué Darios dans *Les Perses* d'Eschyle en 1935. Le roi mort apparaît pour répondre aux sollicitations des vivants qui l'invoquent. Barthes rappelle cette expérience dans un passage de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975 ; Barthes 2002a, vol. 4, 213).
- 9 « Les lamentations rituelles qui préparent les évocations se font dans la forme de certains orientaux. Le geste incantatoire du « drumming » (frapper le sol avec les mains, en cadence pour évoquer le mort), sur lequel nous avons fondé notre classement de certaines incantations, était un geste essentiellement oriental, habituel, du continent asiatique au continent africain, partout où le rythme souverain prend volontairement une allure exacerbante. D'une manière plus générale, cris aigus, gestes désordonnés, rupture violente du rythme (*Perses*, *Choéphores*) étaient d'un usage constant chez les peuplades asiatiques : Bithyniens, Mariandyniens, Ariens, Kissiens. » (Barthes 1941, 15)
- 10 « Pour les Grecs, la Musique a un pouvoir universel ; elle agit non seulement sur les âmes, mais aussi sur les animaux (mythe de l'aigle dans Pindare, *Pyth.* I, 10 à 25) et sur les choses (mythe d'Amphion, d'Orphée). Le son possède une vertu cathartique ; dans les Petits Mystères d'Éléusis, il existait une purification par la Musique. La philosophie a consacré l'extrême puissance matérielle de la musique. La musique peut guérir ou rendre malade. Elle est douée d'une vertu surhu-

- maine, permet à l'homme d'accomplir ce que sa condition humaine lui interdit normalement. Elle est un reflet de l'essence divine. Ses effets matériels sont si puissants, qu'ils en deviennent parfois excessifs. À Delphes, le pouvoir émotif de la flûte est tellement profond, qu'on l'interdit (Girard, p. 203). La catharsis musicale s'étend même au domaine des morts : Orphée par la musique vainc l'Enfer. La musique pour les morts a une action physiologique particulièrement violente : c'est une musique sans lyre (*Agamemnon* 990). » (Barthes 1941, 24-25)
- 11 Barthes ajoute en note : « « Le lyrisme est le développement de l'exclamation ». Valéry, *op. cit.* 146 – Preuve par l'inverse : « Le langage passionné devient aisément musical comme l'ont montré Carlyle et Spencer... » Delacroix *op. cit.* 133 – Encore Valéry : « Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la voix en action – la voix directement issue ou provoquée par – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme présentes. » Tel Quel, p. 92 – Et Claudel, parlant de deux notes que font entendre les musiciens japonais : « ...c'est le cri de l'animal qui se travaille obscurément vers le mot, la poussée sans cesse déçue de la voix, un effort désespéré, une attestation douloureuse et vague. » (Oiseau Noir dans le *Soleil Levant*, p. 92). » (Barthes 1941, 29)
- 12 Cf. le chapitre « L'ultra-sexe » dans *Michelet* (Barthes 2002a, vol. 1, 411). L'historien rêve de la réunion du cœur et de la raison...
- 13 Revenant à une approche moins anachronique, Barthes souligne combien chez Eschyle la composition intellectuelle et formelle des œuvres passe par le recours à une pratique comme le refrain : « Eschyle l'emploie surtout dans les incantations, où la pensée est plus statique (le refrain, en proposant à intervalles réguliers la même idée, ralentit le devenir progressif de la pensée). C'est pourquoi nous avons dit que les formes à refrain excluent l'enchaînement des pensées par échos successifs. Le caractère de fixité, de stabilité donné par le refrain est accru du fait que quelquefois, le refrain est parallèle [sic] à un ralentissement du rythme. Le refrain retient en quelque sorte le crescendo rythmique ; dans le refrain, la pensée se fait plus retenue, le débit plus murmuré ; un souffle de solennité religieuse passe sur l'incantation : le mouvement, la musique, cèdent un temps, comme si, par le refrain, une présence grandiose et un peu terrifiante pesait sur la cérémonie. [Sic] (*Suppliantes* 111 sqq). Mais cette particularité n'est pas constante ; la loi la plus générale, c'est que le rôle du refrain est de faire contraste avec le reste de la strophe : dans la tessiture de l'incantation, par la rupture du rythme, le refrain émerge, constitue un point d'attache et de repaire [sic], où la pensée se retrouve et par là insiste, se grave rituellement. Dans les strophes d'allure large, le refrain sera fiévreux (*Euménides* 321 sqq). Dans les strophes d'allure vive, il sera stable (*Suppliantes* 111 sqq). » (Barthes 1941, 85-86)
- 14 « Que ce soit sur le plan formel ou sur le plan interne, les incantations d'Eschyle avant tout, sont mouvements ; les sentiments y atteignent une violence d'autant plus grande qu'ils doivent être matériellement efficaces. Ces stasima n'apaisent pas ; le chœur n'y est pas borné au rôle de pacificateur philosopant. Tout y est matière à réaction passionnelle ou dramatique. Ces incantations font mouvoir la tragédie et l'amplifient. Ce sont des sommets, des points d'élection, où l'horizon bascule, où le drame change de cours et s'élargit. À ces moments-là, chaque spectateur devait être bouleversé et enivré jusqu'au fond de l'âme ; il devait aussi s'interroger ardemment sur la suite de l'action. » (Barthes 1941, 133)



- 15 « Entrée de la nuit : Complies (précèdent le coucher). / L'idée des complies : belle. La communauté s'arme de courage pour affronter la nuit (penser à une campagne très retirée, sans lumière, où la tombée de la nuit est vraiment la menace de l'obscur). → Vivre-Ensemble : seulement peut-être pour affronter ensemble la tristesse du soir. Être des étrangers, c'est inévitable, nécessaire, sauf quand le soir tombe. » (Barthes 2002b, 176)
- 16 Suite au colloque de juin 2015 organisé par Claude Coste, Sylvie Douche et Éric Marty à la Fondation Singer-Polignac, à Paris, le volume Coste/Douche (2018) aborde l'ensemble des différents types de relation que Barthes entretient avec la musique. Sur son œuvre de compositeur, on lira avec profit l'article de Sylvie Douche, « Roland Barthes compositeur à ses heures » (cf. Coste/Douche 2018, 27-51).
- 17 Cf. de Barthes (2002a, vol. 4 et 5) « Le grain de la voix » (1972), « Le chant romantique » (1977), « La musique, la voix, la langue » (1978).
- 18 « Qu'est-ce que la signifiante ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*. » (*Le plaisir du texte* ; Barthes 2002a, vol. 4, 257).
- 19 Grand admirateur de Flaubert, en particulier de son *Bouvard et Pécuchet*, Barthes consacre en 1971 un séminaire à ce texte qui le fascine et qu'il lit comme le comble du fétichisme littéraire : « B et P : livre qui met en scène le *clivage* du *moi* : la coexistence contradictoire de la réalité et de son déni – Flaubert : rien ne vaut la peine *mais cependant* il vaut la peine de dire *ce rien ne vaut la peine* → l'Art comme Fétiche et même : la *phrase* (flaubertienne) comme fétiche. » Les notes du séminaire sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France.
- 20 Barthes (1941, 115) donne la référence suivante : « Michelet. Bible de l'humanité. p. 137 ».

## Bibliographie

- Barthes, Roland : *Évocations et incantations dans la tragédie grecque*. Mémoire de diplôme d'études supérieures, sous la direction de Paul Mazon, 1941 (conservé à la Bibliothèque nationale de France).
- Barthes, Roland : *Œuvres complètes*. Éd. Éric Marty. 5 vol. Paris : Seuil, 2002. [Barthes 2002a]
- Barthes, Roland : *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Éd. Claude Coste. Paris : Seuil, 2002. [Barthes 2002b]
- Barthes, Roland : *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976*. Suivi de *Fragments d'un discours amoureux (pages inédites)*. Éd. Claude Coste. Paris : Seuil, 2007.
- Barthes, Roland : *Journal de deuil*. Éd. Nathalie Léger. Paris : Seuil/Imec, 2009.
- Coste, Claude : *Roland Barthes ou l'art du détour*. Paris : Hermann, 2016.
- Coste, Claude / Douche, Sylvie (éds) : *Barthes et la musique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018.
- Jankélévitch, Vladimir : *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 1983.
- Samoyault, Tiphaine : *Roland Barthes*. Paris : Seuil, 2015.
- Veyne, Paul : *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris : Seuil, 1983.