**Christophe Corbier. *La Coïncidence. Barthes, la Grèce, la Musique*. Paris: Hermann, 2022. 513pp.**

***Patrick ffrench (King’s College London)***

Dans le fragment intitulé « La Coïncidence » de *Roland Barthes par Roland Barthes*, l’auteur commente l’expérience de l’écoute d’un enregistrement de lui-même jouant au piano : « il se produit une sorte de coïncidence rare : le passé de mon jeu coïncide avec le présent de mon écoute, et dans cette coïncidence s’abolit le commentaire : il ne reste plus que la musique » (Barthes 1975, p. 60). Cette observation soutient une analogie avec l’expérience de feindre d’écrire ce qu’il avait écrit auparavant. Il ne s’agit pas de restaurer une version antérieure de lui-même ; dans le champ du signifiant, propose Barthes, il n’y a pas de référent – l’écriture nomme ce qu’elle fait et ce qu’elle est – « je suis l’histoire qui m’arrive » (Barthes 1975, p. 62). Au milieu du fragment, Barthes insère d’ailleurs une reproduction de la partition d’un morceau de musique qu’il avait lui-même écrit, en 1939, avec la légende : « Jouissance graphique : avant la peinture, la musique » (Barthes 1975, p. 61). Le motif de la coïncidence nomme ainsi le Souverain Bien d’une présence paradoxale dans laquelle le moi s’annule, et cette expérience est spécifiquement associée à la jouissance musicale. La coïncidence, en l’occurrence la « réunion » de la musique, de la poésie et de la danse (Barthes 1975, p. 64), est également un aspect dominant de la *choreia* de la tragédie grecque antique, l’objet principal du *mémoire* de Barthes de 1941, *Évocations et incantations dans la tragédie grecque* (réédité en 2023 sous la direction de Christophe Corbier lui-même et Claude Coste). La composition musicale de Barthes et son commentaire de la tragédie grecque, issus des toutes premières étapes de sa trajectoire intellectuelle, jouent donc le rôle d’une sorte de scène primitive dans l’excellent livre de Corbier. L’argument global est que les motifs entrelacés de la Grèce antique et de la musique fonctionnent comme des orientations à la fois explicites et implicites tout au long de la vie et de l’œuvre de Barthes, ce qui signifie que, même lorsqu’il écrit sur d’autres sujets, ces motifs constituent l’horizon vers lequel l’écriture est dirigée, et les objets de la passion qui l’anime. Pour reprendre un vocabulaire lacanien, ils sont les objets-causes du désir de Barthes.

Le mémoire de 1941 sur la tragédie grecque, centré sur le pouvoir incantatoire, « magique » du mot (p. 77), joue pour Corbier le rôle de symptôme manifeste d’une fascination qui détermine, comme en secret, la trajectoire intellectuelle de Barthes, écrivain plus connu, peut-être abusivement, comme le chantre de l’analyse formelle structuraliste et sémiologique. Tout se passe comme si, peut-on en déduire, l’œuvre structuraliste de Barthes fonctionnait comme un seul pendant, le premier, d’une insistance sur les deux pôles d’une relation dynamique entre « la *pensée* et l’*affect* » (p. 92), soit, avec la *choreia* elle-même, la *codification* de la *violence* (c’est moi qui souligne). Plus spécifiquement, le travail de Corbier nous offre un Barthes contraint par la promesse, peut-être le fantasme utopique, du pouvoir incantatoire du mot et de sa fonction cathartique, son pouvoir de guérir, non seulement de la maladie qui a propulsé Barthes dans la vie du sanatorium pendant l’Occupation, mais aussi peut-être de l’aliénation sociale et personnelle qui a été un aspect constant de son travail et de sa vie. Plus spécifiquement encore, ce fantasme se trouve à la jonction des deux vecteurs d’expérience que sont la Grèce et la Musique. Cette coïncidence est affective, esthétique et éthique ; la Grèce est le foyer, ou le contenant, d’une expérience sensuelle et, plus prosaïquement, d’un certain type de temps (comme Eve Kosofsky Sedgwick le développe dans un autre contexte dans *The Weather in Proust*, 2011), mais aussi d’une sensualité païenne, médiatisée par des expériences littéraires et philosophiques (telles que Gide, et, a fortiori, Nietzsche), et d’une sexualité associée ; en bref, elle condense une éthique et une esthétique fondées sur le physiologique, mais établissant néanmoins une distance formelle. La musique, de même, est un repère qui, après l’échec de ses premiers efforts de composition, n’a cessé d’orienter l’écriture de Barthes vers la libération de la puissance affective des pièges du sens linguistique. Pourtant chez Barthes il s’agit d’une affectivité graduée avec finesse, à bonne distance de la violence de l’émotion (Corbier signale l’influence de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche et la critique de la « musique physiologique » de Wagner, p. 27). Corbier aborde ainsi la thèse audacieuse d’un Barthes dont l’écriture hétérogène serait animée non pas, comme Barthes lui-même le dirait, par un désir constant de mutation, mais par un « programme », voire, comme Barthes lui-même s’en étonnerait aussi, par une « génétique de l’intellect » (p. 9). L’ADN de Barthes aurait ainsi programmé une volonté de « varier, non de […] muter » (p. 383) une seule obsession, un seul fantasme : la coïncidence de la Grèce et de la Musique, dont j’ai suggéré plus haut qu’elles étaient les manifestations ou les noms d’un désir de catharsis.

Pour étayer les arguments plus généraux de son livre, Corbier rassemble un corpus substantiel tiré des œuvres publiées de Barthes, mais aussi d’archives inédites. Les analyses des écrits d’archives seront précieuses pour les chercheurs qui travaillent sur Barthes ; elles comprennent, par exemple, la correspondance avec Philippe Rebeyrol (ami de longue date de Barthes), les archives du Groupe du théâtre antique auquel Barthes a participé à la fin des années 1930 et, ce qui est important pour les lecteurs de cette revue, les notes détaillées sur la musique datant des années 1940 qui témoignent du profond intérêt de Barthes pour la musique et la musicologie, y compris la théorie musicale et les compositions de son époque. Mais il y a bien d’autres choses encore. Il est particulièrement intéressant de noter les conférences sur la musique que Barthes a données à l’Institut français des hautes études de Bucarest, que Corbier a finement contextualisées en se référant à la place de la musique dans la culture et la politique staliniennes. Ici, parmi un éventail d’observations fascinantes, Corbier explique comment l’accent mis sur la méthode dans les approches de Barthes permet d’introduire l’idée de la « mort du compositeur » (p. 132), en écho à la plus (in)fameuse « mort de l’auteur », élaborée plus tard (Barthes, « La Mort de l’auteur », 1970). Pour paraphraser ce dernier essai, selon Barthes, la naissance de l’auditeur entraîne la mort du compositeur ; une critique musicale objective (matérialiste) entraîne un discrédit de la psychologie et une plus grande insistance sur le langage et le texte (et cette dissolution du psychologisme est également soutenue dans la prédilection de Barthes pour le théâtre grec, étant donné l’impossibilité d’en référer à la personne et à la psychologie de l’auteur). En accord avec la thèse plus large de l’influence déterminante de la musique dans l’œuvre de Barthes, Corbier laisse entendre que l’insistance sur la textualité, dans l’œuvre de Barthes des années 1960, est préparée par le travail musicologique antérieur et la recherche d’une méthode dans la critique musicale, elle-même informée par la tension entre le matérialisme marxiste et les hypothèses psychologisantes de la culture et du mythe bourgeois, ou, selon une autre formulation, par la tension entre l’ « automatisme » (p. 136) des formules structurelles et la singularité de la création musicale et poétique. Ce n’est là qu’un exemple de l’évaluation complète par Corbier de la trajectoire de Barthes dans la section de son livre intitulée « La Musique et la méthode », depuis les travaux antérieurs jusqu’aux aventures sémiologiques du début des années 1960, mise en parallèle avec les nouvelles preuves des connaissances et des passions de Barthes en matière de musicologie.

Dans une section suivante, « Matérialisme tragique », Corbier fouille le terrain plus familier des intérêts théâtraux de Barthes à la fin des années 1950 et au début des années 1960, mais il le fait à travers la ligne de mire permise par le vecteur de la Grèce, offrant ainsi une lecture attentive en particulier de l’essai relativement sous-estimé de 1965, « Le Théâtre grec ». Corbier en expose les enjeux avec perspicacité : si une éthique matérialiste (marxiste) exige que les résidus de l’humanisme tragique sentimental de la culture bourgeoise soient dissous de manière critique, Barthes cherche dans le théâtre grec antique et dans ses avatars une forme « pure » du tragique (p. 236), qui insiste sur l’espace ouvert du spectacle, sur la matérialité du langage dans sa diction, et sur la distance formelle de la dramaturgie, des accents qui correspondent à sa prédilection pour Brecht. Il s’agit avant tout d’affirmer la « distance » du théâtre grec (p. 234) par rapport à la culture moderne, distance qui a néanmoins une fonction critique. Mais Corbier se montre à la hauteur de la subtilité des tensions, des contradictions et des gestes éthiques qui jalonnent l’œuvre de Barthes à travers la conclusion qu’il tire d’une lecture attentive du *Sur Racine* (1963) : si l’ethos brechtien épousé par Barthes implique une contradiction entre le tragique et l’épique, il incarne ainsi l’exigence d’une sortie de la « clôture » de l’ordre social de l’Occident (p. 271), dont témoigne le démontage par Barthes de la structure de la tragédie racinienne. Avec une admirable finesse critique, Corbier relie cette critique de la « métaphysique du Mal » à l’exploration d’une « *vita nuova* » dans l’œuvre de Barthes des années 1970 (p. 271). Cette démarche implique un retour en arrière, à l’« humanisme progressiste » de Barthes (p. 278) dans les années 1950, afin de retracer le développement du projet militant de « destruction de l’Occident » (p. 376) dans les écrits de la fin des années 1960 et des années 1970, qui cède ensuite la place à l’affirmation de la « bienveillance » (p. 275), le tournant éthique des années 1970.

*La Coïncidence* propose ainsi un commentaire interprétatif substantiel et approfondi sur l’ensemble de l’œuvre de Barthes, commentaire amplement soutenu par une panoplie particulièrement impressionnante de ressources critiques – archivistiques, contextuelles, biographiques et autres. Corbier se tient heureusement à l’écart de la tentation d’imposer des cadres théoriques à ses engagements interprétatifs, et reste ainsi proche du détail et de la nuance de l’écriture de Barthes. Si les vecteurs de la Grèce et de la Musique sont annoncés dès le départ comme les fils conducteurs de l’ouvrage, et le restent, *La Coïncidence* ne se limite pas, du fait de ce choix, à un ajout progressif à la recherche sur Barthes ; elle a aussi le statut d’une réévaluation majeure de la trajectoire intellectuelle de Barthes, qui a la valeur d’ajouter aux attributs de Barthes celui d’une expertise et d’une sensibilité significatives en ce qui concerne le monde grec et la musique. Mais ce qui frappe le plus, c’est l’intensité renouvelée dont Corbier dote l’œuvre de Barthes à travers ce cadre interprétatif, ce qui rapproche *La Coïncidence* du pôle du romanesque.