

Penser avec Roland Barthes

Par Benoît Peeters

1. Mythologies : décaper le regard

L'expérience d'une relecture sous le signe de la *pensée*. Car Roland Barthes n'est pas un philosophe. Mais un penseur dans la tradition de Montaigne, Diderot, Valéry. Et sa pensée est inséparable d'une écriture. J'ai choisi pour ce cycle six thématiques, au milieu de tant d'autres possibilités.

Barthes ne croyait pas à la postérité : « C'est un mot mort pour moi (ce qui n'est que lui rendre la monnaie de sa pièce, puisqu'il n'établit sa validité que sur ma propre mort). J'estime avoir jusqu'ici très bien vécu (...) *avec une petite portion de mon époque et de mon pays* ; je m'épuise entièrement dans cette simultanéité, dans cette circonstance ; je ne suis qu'un *contemporain particulier*, ce qui veut dire : voué, de mon vivant à l'exclusion d'un grand nombre de langages, et voué ensuite à la mort absolue. » (1970)

Or, la présence de Barthes est aujourd'hui extraordinaire : œuvres complètes (5 volumes aux éditions du Seuil), rééditions constantes, édition de ses cours et inédits, traductions multiples, son centenaire en 2015 a donné lieu à d'innombrables colloques et publications.

Repères biographiques : jeunesse et années de formation

1915. Naissance à Cherbourg.

1916. Mort du père (officier de marine). Barthes est « pupille de la nation »

Enfance à Bayonne, puis Paris. Pauvreté. Sa mère travaille : relieur.

1934. Manifestation du 6 février. Il fonde un groupe de « Défense républicaine et antifasciste » au lycée. Jaurès.

Crache du sang. Première atteinte de la tuberculose. Il renonce à préparer le concours de Normale Sup : « Cet incident a cassé ma vocation. »

Lectures : Gide (*Journal*), Valéry, Proust.

Il prend conscience de son homosexualité.

1936. Front Populaire. Lettres classiques à la Sorbonne. Groupe de théâtre antique. Il joue dans *Les Perses* d'Eschyle.

1941-46. Grave rechute de tuberculose. Années de sanatorium, loin de la guerre. Contrairement à son ami Jacques Veil, mort dans la Résistance, il n'a pas pu faire partie de « cette petite armée d'hommes justes si nécessaire à la dignité du monde ».

Le sanatorium est une expérience particulière du « vivre-ensemble » : « En sana, sauf vers la fin où je me suis senti saturé, excédé par le système, j'ai été heureux : j'ai lu et j'ai donné beaucoup de temps et d'énergie à mes amitiés. »

Lecture méthodique de Michelet.

Il lit Sartre et Camus, découvre Marx à travers un ami (trotskiste).

1947. Grâce à Maurice Nadeau, publication dans *Combat* du premier article de ce qui deviendra *Le Degré zéro de l'écriture*.

Un poste à Bucarest dans les services culturels français.

1949. Un nouveau poste à Alexandrie.

1950-52. Retour à Paris. Il a 35 ans, pas de diplôme, pas de perspective de carrière universitaire. Il sera obligé d'inventer une carrière atypique.

1952. Stagiaire de recherche en vue d'une austère thèse de lexicologie sur le vocabulaire de la question sociale en France vers 1830. Le projet n'aboutira pas.

1953. *Le Degré zéro de l'écriture* au Seuil.

Nombreux articles sur le théâtre. « Théâtre Populaire » : Vilar surtout. Puis Brecht : éblouissement. Il s'intéresse au Nouveau Roman naissant.

1954. *Michelet par lui-même*.

Mythologies

La première « mythologie » paraît dans *Esprit* en octobre 1952, beaucoup d'autres suivront dans *Les Lettres Nouvelles* de Nadeau : « Petite mythologie du mois ».

Beaucoup de ces textes n'ont pas été repris dans le livre de 1957. Le livre aura un grand impact, et le conserve en bonne partie, 60 ans après, malgré ses liens particulièrement forts avec l'époque.

L'audace première des *Mythologies* tient au choix des objets : analyser ce que l'intellectuel et le savant ne regardaient pas. Barthes est anthropologue au moins autant que sociologue. Il applique les outils de l'intelligence et de l'écriture les plus raffinés à ce qui n'en paraissait pas digne. Il promeut le quotidien au rang d'objet d'étude.

Le regard de Barthes, c'est aussi le regard de l'étranger. Il a été séparé pendant de longues années des évolutions de la société française, ce qui fait de lui un parfait observateur.

Le premier article est très célèbre : **Le monde où l'on catche.**

« La vertu du catch, c'est d'être un spectacle excessif. On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques. D'ailleurs, le catch est un spectacle de plein air, car ce qui fait l'essentiel du cirque ou de l'arène, ce n'est pas le ciel (...), c'est le caractère dru et vertical de la nappe lumineuse : du fond même des salles parisiennes les plus encrassées, le catch participe à la nature des grands spectacles solaires, théâtre grec et courses de taureaux : ici et là, une lumière sans ombre élabore une émotion sans repli.

Il y a des gens qui croient que le catch est un sport ignoble. Le catch n'est pas un sport, c'est un spectacle, et il n'est pas plus ignoble d'assister à une représentation catchée de la Douleur qu'aux souffrances d'Arnolphe ou d'Andromaque. (...) »

Le deuxième article, non repris dans le livre, est consacré aux **Folies-Bergères.**

« Il est huit heures du soir, je suis maquignon dans le pays d'Auge, commerçant à Bruxelles ou marchand de chapeaux à Indépendance (Kansas), je me trouve à Paris et j'entre aux Folies-Bergère. Je suis assuré que le billet de mille francs que je donne à la caissière va me rapporter pendant trois heures une fortune. Aucun des millions qu'a coûté le spectacle ne m'est étranger, car tout cet argent est exposé sur la scène à mon intention, sous forme de substances rares et d'un matériel humain coûteux à proportion de sa beauté bien visible. Mon placement est donc rentable, et de plus il est sans risque je ne donne pas mon argent contre une émotion incertaine, contre un art dont l'intelligibilité me serait hypothétique, comme il arrive dans d'autres théâtres. Je puis dire qu'ici je ne quitte pas mon argent des yeux, je le vois proliférer en une grande quantité de choses dont je puis sans cesse contrôler le caractère dispendieux. L'économie de ce théâtre me rassure, mon argent ne s'évanouit pas, il reste stable comme au milieu d'un troc ; à peine ai-je donné mon billet de mille francs à une caissière scientifique comme une employée de banque, que je le retrouve sous les feux de la rampe, gonflé en plumes, durci en diamants, divisé en une foule d'artifices ingénieux, étendu sur la croupe des femmes – à moins que celles-ci ne soient nues, ce qui coûte encore plus cher, c'est bien normal. (...) »

Le texte prend un tour plus philosophique.

« Avec le visage des girls aussi, qui me sont toujours offerts frontalement dans leur lumière d'Exposition, je vais pouvoir acheter sagement des biens multiples. (...) Ce Visage humain qui d'habitude n'est jamais qu'un présent, voici qu'il m'est enfin manifesté comme un produit, il peut être acheté non seulement parce qu'il est un objet qui a toutes les postures de la disponibilité, mais surtout parce qu'il est un objet construit, tiré du néant par des procédés mécaniques dont la trace est encore visible jusque dans le sourire, purement anatomique, réduit au rang d'une sorte de comportement dentaire ; d'ailleurs ces sourires sont rares ; dociles, je sais que ces visages le sont ; pour mon argent il me faut bien plus qu'une obéissance immédiate et littérale ; je n'ai que faire du mime de leur sympathie, je ne tiens pas à communiquer avec eux ni à recevoir d'eux, même l'illusion d'un sentiment ; c'est ici une cérémonie silencieuse et inhumaine où la femme doit m'apparaître pétrifiée, solidifiée dans une fierté de chose. »

Barthes n'est pas exempt d'empathie. On confrontera son regard distancié sur les Folies-Bergères à cette scène quotidienne, conclusion d'un article paru dans *Esprit* en juillet 1953 :

« Je voyais l'autre jour dans un train de banlieue, une femme ; elle avait près d'elle une valise élimée (en carton) ; à peu près hébétée, elle regardait un magazine de cinéma, opposait sans révolte son pauvre visage à l'iconographie glacée des Maîtres, embusqués derrière la vamp ou le gigolo, pourvus, eux, de toute la mobilité d'expression des gens oisifs et surnourris. La caméra, détournée de son olympe et fixée pour une fois sur ce visage terrestre, n'y aurait saisi aucun pathétique de la fatigue et de la pauvreté. Le réalisme est bien sot de nous montrer des visages-en-train-de-souffrir. La vérité était au-delà de l'expression, elle était sous la peau, dans la densité même de ce visage fatigué à vie, amené par la longue sédimentation des peines, à l'état d'une substance têtue, inaltérable, sinon par la mort. Nul effet d'apitoiement ne sortait de cette figure trop humaine, mais il suffisait de la confronter avec son double de luxe pour comprendre qu'on a volé à l'homme jusqu'à son propre visage. »

Pour une histoire de l'enfance

Barthes évoque les enfants-vedettes et les enfants-copies, tels que la publicité commence à les utiliser pour « attendrir, faire fondre l'adulte au signe même d'une fragilité et d'une innocence », tout en les intégrant « au milieu qui les produit et les consomme ».

Barthes se penche avec attention sur les jouets :

« Que les jouets français préfigurent *littéralement* l'univers des fonctions adultes ne peut évidemment que préparer l'enfant à les accepter toutes, en lui constituant avant même qu'il réfléchisse l'alibi d'une nature qui a créé de tous temps des soldats, des postiers et des vespas. Le jouet livre ici le catalogue de tout ce dont l'adulte ne s'étonne pas : la guerre, la bureaucratie, la laideur, les Martiens. (...) Le jouet français est comme une tête de jivaro, où l'on retrouve à la taille d'une pomme les rides et les cheveux de l'adulte. Il existe par exemple des poupées qui urinent ; elles ont un œsophage, on leur donne le biberon, elles mouillent leurs langes ; bientôt, sans nul doute, le lait dans leur ventre se transformera en eau. On veut par là préparer la petite fille à la causalité ménagère, la "conditionner" à son futur rôle de mère. Seulement, devant cet univers d'objets fidèles et compliqués, l'enfant ne peut se constituer qu'en propriétaire, en usager, jamais en créateur ; il n'invente pas le monde, il l'utilise : on lui prépare des gestes sans aventure, sans étonnement et sans joie. On fait de lui un petit propriétaire pantouflard qui n'a même pas à inventer les ressorts de la causalité adulte ; on les lui fournit tout prêts : il n'a qu'à se servir, on ne lui donne jamais rien à parcourir. »

Le bifteck et les frites

« Le bifteck participe à la même mythologie sanguine que le vin. C'est le cœur de la viande, c'est la viande à l'état pur, et quiconque en prend, s'assimile la force taurine. De toute évidence, la force du bifteck tient à sa quasi-crudité : le sang y est visible, naturel, dense, compact et sécable à la fois. (...) »

Manger le bifteck saignant représente donc à la fois une nature et une morale. Tous les tempéraments sont censés y trouver leur compte, les sanguins par identité, les nerveux et les lymphatiques par complément. (...) »

Associé communément aux frites, le bifteck leur transmet son lustre national : la frite est nostalgique et patriote comme le bifteck. »

Le Tour de France

« En fait, la dynamique du Tour ne connaît que quatre mouvements : mener, suivre, s'échapper, s'affaisser. *Mener* est l'acte le plus dur, mais aussi le plus inutile ; mener, c'est toujours se sacrifier ; c'est un héroïsme pur, destiné à afficher un caractère bien plus qu'à assurer un résultat ; dans le Tour, le panache ne paie pas directement, il est d'ordinaire réduit par les tactiques collectives. *Suivre*, au contraire, est toujours un peu lâche et un peu traître, relevant d'un arrivisme insoucieux de l'honneur : suivre avec excès, avec provocation, fait franchement partie du Mal (honte aux "suceurs de roues"). *S'échapper* est un épisode poétique destiné à illustrer

une solitude volontaire, au demeurant peu efficace, car on est presque toujours rattrapé, mais glorieuse à proportion de l'espèce d'honneur inutile qui la soutient (fugue solitaire de l'Espagnol Alomar : retirement, hauteur, castillanisme du héros à la Montherlant). *L'affaissement* préfigure l'abandon, il est toujours affreux, il attriste comme une débâcle: dans le Ventoux, certains affaissements ont pris un caractère "hiroshimatique". »

La nouvelle Citroën

« Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. La nouvelle Citroën tombe manifestement du ciel dans la mesure où elle se présente d'abord comme un objet superlatif. (...) La Déesse est visiblement exaltation de la vitre, et la tôle n'y est qu'une base. Ici, les vitres ne sont pas fenêtres, ouvertures percées dans la coque obscure, elles sont grands pans d'air et de vide, ayant le bombage étalé et la brillance des bulles de savon, la minceur dure d'une substance plus entomologique que minérale (...) »

Il s'agit donc d'un art humanisé, et il se peut que la Déesse marque un changement dans la mythologie automobile. Jusqu'à présent, la voiture superlative tenait plutôt du bestiaire de la puissance; elle devient ici à la fois plus spirituelle et plus objective (...). »

Iconographie de l'abbé Pierre

« Le mythe de l'abbé Pierre dispose d'un atout précieux : la tête de l'abbé. C'est une belle tête, qui présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, la coupe franciscaine, la barbe missionnaire, tout cela complété par la canadienne du prêtre-ouvrier et la canne du pèlerin. Ainsi sont réunis les chiffres de la légende et ceux de la modernité.

La coupe de cheveux, par exemple, à moitié rase, sans apprêt et surtout sans forme, prétend certainement accomplir une coiffure entièrement abstraite de l'art et même de la technique, une sorte d'état zéro de la coupe : il faut bien se faire couper les cheveux, mais que cette opération nécessaire n'implique au moins aucun mode particulier d'existence : qu'elle soit, sans pourtant être quelque chose. La coupe de l'abbé Pierre (...) rejoint ainsi l'archétype capillaire de la sainteté : le saint est avant tout un être sans contexte formel : l'idée de mode est antipathique à l'idée de sainteté. (...)

Même circuit mythologique pour la barbe. (...) On n'est point barbu au hasard, parmi les prêtres ; la barbe y est surtout attribut missionnaire ou

capucin ; elle ne peut faire autrement que de signifier apostolat et pauvreté. »

Barthes ne critique pas l'action de l'abbé Pierre, il s'inquiète « d'une société qui consomme si avidement l'affiche de la charité qu'elle en oublie de s'interroger sur ses conséquences, ses emplois et ses limites. J'en viens alors à me demander si la belle et touchante iconographie de l'abbé Pierre n'est pas l'alibi dont une bonne partie de la nation s'autorise, une fois de plus, pour substituer impunément les signes de la charité à la réalité de la justice. »

Pierre Poujade et le poujadisme

L'une des cibles privilégiées de Barthes, c'est le politicien populiste Pierre Poujade alors en pleine ascension. Le mot de poujadisme reste hélas très actuel.

« Ainsi, le langage de M. Poujade montre, une fois de plus, que toute la mythologie petite-bourgeoise implique le refus de l'altérité, la négation du différent, le bonheur de l'identité et l'exaltation du semblable. »

Conclusion

Avec les *Mythologies*, il s'agit pour Barthes de « rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle ». La sémiologie naissante ne peut se contenter de décrire : elle doit s'assumer comme une *sémioclastie*, car « le mythe est un langage volé » qui tente de transformer « une intention historique en nature, une contingence en éternité ».

Mais ce sont aussi des textes de fascination. Et surtout d'écriture.

L'Empire des signes : des mythologies heureuses

L'une des grandes forces de Barthes, c'est sa capacité de renouvellement. Chaque livre est une aventure particulière, un objet en soi, avec son style propre.

C'est le regard décapé et décapant des *Mythologies* qui va permettre la description du Japon dans *L'Empire des signes* en 1970.

« Les tableautins de *L'Empire des signes* sont des Mythologies heureuses : peut-être, outre certaines raisons personnelles, parce qu'au Japon ma situation, très artificielle, de touriste, mais de touriste perdu, d'ethnographe en somme, m'a permis d'"oublier" la petite-bourgeoisie nippone, la poussée qu'elle exerce très certainement sur les mœurs, l'art de vivre, le style des objets, etc : la nausée mythologique m'a été épargnée. »