

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

16/03/2005

Entre nature et histoire : le quotidien des *Mythologies* de Barthes

“L'écoeurant dans le mythe, c'est le recours à une fausse nature... La volonté d'alourdir la signification de toute la caution de la nature provoque une sorte de nausée... Ethiquement, il y a une sorte de bassesse à jouer sur les deux tableaux.” (“Le mythe, aujourd'hui”, in *Mythologies*, Seuil, 1957, note p. 234)

Barthes a placé son entreprise des “petites mythologies” (dont la plupart ont été publiées au fur et à mesure entre 1954 et 1956 dans les livraisons mensuelles de la revue de Maurice Nadaud *Lettres Nouvelles*) sous le signe, c'est le cas de le dire, du signe : elle s'évertue à traquer les indices parfois infimes qui confirment que le monde dans lequel nous vivons au quotidien, auquel nous sommes parfaitement accoutumés, ce qui relâche fâcheusement l'attention que nous portons à ses manifestations de détail, est, sans que nous nous en rendions du tout compte, placé sous la loi du signe, de telle manière que pratiquement rien de lui ne puisse échapper à cette loi, ce qui en fait l'objet privilégié d'une science du signe, une “sémiologie”, pour reprendre le terme dont Saussure s'était servi en vue de faire comprendre la possibilité d'une extension des méthodes de la linguistique telle qu'il la concevait au-delà du champ propre du langage.

La découpe familière, spontanée et en même temps très étudiée, de la silhouette de l'abbé Pierre, l'épopée du tour de France dont le sempiternel retour est attendu chaque début d'été avec impatience, la parole débile de Pujade qui paraît s'écouler de la radio comme une eau tiède, le verre de vin, le cornet de frites dégustés sans façons sur le comptoir, sont des réalités factuelles dont la matérialité s'impose sans discussion, et même ne s'impose souvent que trop, sans qu'on ait besoin de le demander ; mais, outre ce qui témoigne manifestement, indiscutablement, ostentatoirement, de leur présence réelle, il y a, en supplément, on serait presque tenté de dire en prime, qu'ils fonctionnent aussi comme des signes qui, au-delà de cette présence, témoignent pour autre chose, ce qui fait d'eux proprement des “mythes”, et ceci en dépit du caractère souvent modeste de leur manifestation, qui n'a rien de surnaturel et se maintient ici-bas sur le plan propre aux réalités bien terrestres. La figure auréolée de l'abbé Pierre signifie la sainteté franciscaine du retour aux choses mêmes, celles qui comptent le plus dans la vie de tous les jours, appréhendées dans leur vraie simplicité ; le tour de France signifie l'héroïsme populaire des courageux petits gars aux mollets d'acier qui, le maillot trempé, se confrontent à l'adversité et à ses démesures (les cols exagérément pentus, les chaussures glissantes, la canicule, les ragots, la malveillance, toutes ces influences malignes et autres traîtrises qu'il leur faut à tout prix déjouer pour témoigner de la vertu humaine), portés par l'espoir collectif de toute la nation qui accompagne leur effort ; le discours moyen ou se présentant comme tel de Pujade signifie l'état d'esprit petit-bourgeois et ses préjugés anti-intellectualistes haineux qui ouvrent sur les vertigineux abîmes d'une violence qui n'est pas seulement verbale ; le verre de vin, petit blanc ou gros rouge, et la portion de frites signifient une francité directement vécue, ou plutôt savourée, sur le pouce, à la bonne franquette, sans apprêts inutiles, sans chichis comme un idéal qui n'a rien de lointain mais s'offre à une consommation immédiate, peu onéreuse de surcroît, sans que cela compromette en rien sa grandeur latente, celle d'un peuple qui s'est payé le luxe d'un Louis XIV et d'un Napoléon, ce qui n'est quand même pas rien, et doit signifier quelque chose dont la frite et le vin, pour ne pas parler de la fameuse baguette de pain, sont aussi les emblèmes.

Comment s'effectue cette transmutation d'un donné factuel en signe, ou plutôt en signal, qui le dote, ou plutôt le surcharge, d'une valeur excédentaire, bien au-delà de ce que pourrait faire un ornement superfétatoire susceptible d'être à tout moment ôté ? Qu'est-ce qui arrache les moindres réalités collectives à leur insignifiance immédiate pour faire d'elles les porteurs d'un

message, à la manière des éléments d'un syntagme langagier, par exemple une phrase, dont l'assemblage produit un effet de signification ? Soit cet exemple pris entre mille :

“Combien dans une journée, de champs véritablement *insignifiants* parcourons-nous ? Bien peu, parfois, aucun. Je suis là, devant la mer : sans doute, elle ne porte aucun message. Mais sur la plage, quel matériel sémiologique ! des drapeaux, des slogans, des signaux, des panonceaux, des vêtements, une bruniture (sic) même, qui me sont autant de messages.” (“Le mythe, aujourd’hui”, *Mythologies*, Ile part., Seuil, coll. Pierres Vives, 1957, note p. 219)

Je suis au bord de la mer, et non devant mon poste de télévision ou tournant les pages d'un magazine richement illustré, en train de regarder des images maritimes qui comblent artificiellement mon besoin d'évasion (“Homme libre, toujours tu chériras la mer !”). La mer est ici et maintenant présente, ce qui est attesté par un certain nombre de données sensorielles dont elle doit être en dernière instance la cause véritable ; est ainsi prouvé que l'idée de mer qui se forme à cette occasion dans mon esprit n'a rien de factice mais correspond à une réalité on ne peut plus concrète, qui est la mer même. Mais en même temps, sans que s'opère un partage net entre ces deux aspects, cette idée me communique l'impression d'une réalité qui n'a plus rien de concret, mais donne son contenu à un concept abstrait, auquel on peut donner le nom de “méréité” : ce concept dont la portée est générale est issu de la conjonction d'un certain nombre d'indices signalétiques particuliers qui jouent comme des stéréotypes, à travers lesquels mes sensations premières sont en quelque sorte surdimensionnées, dotées d'un surcroît de sens, qui procède d'une mise en forme, voire d'un détournement de leurs données premières. Etre au bord de la mer, ou comme on dit “à la mer”, ce qui est un comportement on ne peut plus socialement connoté, qui se pratique sur le mode réservé d'un rituel, c'est à la fois un fait et une valeur : le fait est concret, et la valeur abstraite ; ils sont décalés l'un par rapport à l'autre, ce qui n'empêche qu'ils soient mis en correspondance analogique, et par là confondus dans une représentation dont, à l'analyse, le contenu complexe se déploie simultanément à plusieurs niveaux, ce qui est justement le propre de la forme mythique. Le réel est ainsi mythologisé, c'est-à-dire exprimé sous une forme magnifiée, et dérivée, voire dévoyée, par le moyen du rassemblement de tout ce qui “signifie” la mer, c'est-à-dire adresse collectivement le message “mer” qui transmue la mer (avec une minuscule) en Mer (avec une majuscule), incarnation de la méréité, à la manière des accessoires dont se servirait un décorateur au théâtre pour “signifier” fictivement la présence de la mer, alors même qu'elle est absente en réalité, sinon sous les espèces spectaculaires de la Mer telle qu'on la conçoit ou plutôt telle qu'on l'imagine plus ou moins confusément.

Vu sous cet angle, le monde de la vie quotidienne est une représentation permanente, en un sens voisin de celui où on parle de représentation théâtrale, idée qui n'est pas absolument originale (elle est au centre de l'analyse de la “mise en scène de la vie quotidienne” par Goffman), mais à laquelle Barthes, lui-même grand amateur de spectacles théâtraux, donne un tour particulier. Cette représentation réunit les éléments indispensables en vue de véhiculer un certain nombre de messages, ce qui, si on porte sur elle un certain type d'attention, permet de l'interpréter à la manière d'un spectacle obéissant à des intentions préméditées : revu ou relu à la lumière du signe, le quotidien se présente comme un médium ou un véhicule pour la communication de notions abstraites, comme la francité, la méréité, et toutes sortes d'autres, qui permettent de mettre des majuscules au réel, en majorent et en amplifient la présence, et par là même en opèrent la déformation, dans une perspective potentiellement trompeuse et aliénante.

C'est à la lumière de cette hypothèse que Barthes a composé au coup par coup ses “petites mythologies”, qui, collationnées, forment une sorte de répertoire de la vie quotidienne des années cinquante en France saisie au vif de cette opération de signalisation par laquelle, davantage encore qu'elle ne signifie, elle sursignifie, selon la logique propre au mythe, qui en accompagne pas à pas le déroulement tout en procédant à son détournement systématique. L'objectif du mythologue est en effet de mettre en évidence cette saisie abusive de l'existence ordinaire par le mythe : il se propose de voir le mythe à l'oeuvre, alors même que celui-ci agit en dissimulant sa présence à travers la confusion du fait et de la valeur, ou du sens et de la forme, qui, de manière injustifiable, rabat tous les éléments constitutifs du mythe sur un même plan.

Dans la présentation de l'ouvrage publié en 1957 où sont recueillies cinquante trois petites mythologies de la vie quotidienne, assorties d'un complément théorique intitulé "Le mythe, aujourd'hui", qui pose les bases de leur interprétation sémiologique, Barthes écrit :

"Les textes qui suivent ont été écrits chaque mois pendant environ deux ans, de 1954 à 1956, au gré de l'actualité. J'essayais alors de réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française. Le matériel de cette réflexion a pu être très varié (un article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition), et le sujet très arbitraire : il s'agissait évidemment de mon actualité.

Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le "naturel" dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondus dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de *ce-qui-va-de-soi*, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché..." (*Mythologies*, p. 7)

Ceci va directement au coeur des motivations qui inspirent le travail du mythologue, travail qui, tout en se voulant "scientifique", c'est-à-dire explicatif, comporte simultanément une dimension morale de récusation et de protestation : la mythologisation de la vie quotidienne, qui a pour conséquence sa déréalisation, opérée au bénéfice de la mise en place d'un dispositif de représentations abstraites, est scandaleuse, moins en raison des effets artificieux qu'elle met en oeuvre, comme doit le faire toute représentation en forme, qui implique un effort de stylisation, que parce qu'elle s'installe sur un plan d'évidence essentielle, qui opère une fâcheuse identification entre Nature et Histoire, entre ce qui est donné et ce qui est produit, identification fallacieuse dans son principe et dangereuse dans ses conséquences. Revenant bien plus tard sur la position qu'il avait adoptée au moment où il rédigeait ses *Mythologies*, Barthes en a précisé les présupposés dans les termes suivants :

"Violence, évidence, nature

Il (R.B.) ne sortait pas de cette idée sombre que la vraie violence est celle du *cela-va-de-soi* : ce qui est évident est violent, même si cette évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement ; ce qui est paradoxal, ce qui ne tombe pas sous le sens, l'est moins, même si c'est imposé arbitrairement : un tyran qui promulguerait des lois saugrenues serait à tout prendre moins violent qu'une masse qui se contenterait d'énoncer *ce qui va de soi* : le "naturel" est en somme *le dernier des outrages*." (*Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. Seuil/coll. Ecrivains de toujours, p. 88)

Est ainsi montrée du doigt la cible principale des "mythologies" : non pas à vrai dire les petites déformations particulières qu'elles font subir à la réalité, qui, prises au mot et la main dans le sac, sont davantage risibles que condamnables, mais le sentiment d'évidence spontanée qui, accompagnant la production de ces déformations, du même coup les dissimule, en leur prêtant abusivement les allures du "naturel", mot que Barthes écrit en l'assortissant systématiquement de guillemets, pour faire comprendre que ce naturel, qui n'a rien en fait de naturel, est emprunté, factice, fabriqué, truqué, ce que cependant, de la manière dont il se présente, il refuse d'admettre et surtout d'afficher au grand jour, mais dérobe soigneusement à la saisie de la conscience, de manière à maintenir celle-ci dans l'obscurité à laquelle la voue son aveuglement ordinaire.

C'est ce qui explique la capacité de captation et d'engluement ou d'empoisonnement (ce dernier mot revient souvent sous la plume de Barthes) de l'évidence propre au *cela-va-de-soi*, le vertige persuasif dont elle est le principe, suivant la modalité d'exercice propre à l'opinion, qui est la forme fondamentale selon laquelle le quotidien est la plupart du temps vécu, sous les espèces de la sidération, même si cette sidération opère discrètement, sans en avoir l'air, mine de rien, en cachant son caractère de sidération. Les produits de la Doxa, qui sont assénés, on serait presque tenté de dire fourgués, davantage que proposés, sont faits pour être consommés sur place, à la louche, immédiatement, donc sans discussion, sans possibilité de recul critique, ni en conséquence de refus :

"Méduse

La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente*. Est-elle vue ? Même pas : c'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine..."

(*Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. Seuil/coll. Ecrivains de toujours, p. 126)

À cela, il faut opposer un effort critique de distanciation, en refusant l'adhésion que la suggestion du naturel requiert avec la dernière insistance : non, ça ne "colle" pas, et c'est pourquoi

il n'y a aucune raison valable, aucune nécessité de consentir à un système de représentations qui, même s'il s'impose par la manière douce, et peut-on dire en douce, n'en est pas moins fondamentalement oppressif et aliénant, et issu de tout un travail caché de falsification de la réalité, qui nous installe vis-à-vis d'elle dans la position de récepteurs passifs des leurres qu'elle nous tend, ce qui est proprement intolérable :

“Le naturel

L'illusion de naturel est sans cesse dénoncée ... Le naturel n'est nullement un attribut de la Nature physique ; c'est l'alibi dont se pare une majorité sociale : le naturel est une légalité. D'où la nécessité critique de faire apparaître la loi sous ce naturel-là, et selon le mot de Brecht “sous la règle l'abus”.”

(Roland Barthes par Roland Barthes, éd. Seuil/coll. Écrivains de toujours, p. 134)

Il faut donc réagir à l'oppression qu'exerce sur nous la Doxa en faisant ressortir la dimension sociale, légale, du “naturel”, en tant qu'il est l'expression d'un consensus petit-bourgeois, et des préjugés propres à un esprit majoritaire qui oblige en violentant, car il ne procède d'aucune nécessité réelle. Si on adopte cette attitude, on découvre que le quotidien est le lieu où s'exerce une domination, que la vie ordinaire fonctionne comme système d'assignation, avec l'ensemble de contraintes implicites qui lui sont impunément associées. Or, comment s'exerce cette domination ? En tout premier lieu par le moyen de la dissimulation de ses propres mécanismes, auxquels ceux qui en subissent les conséquences doivent rester indifférents, leur indifférence étant la condition pour qu'ils les subissent passivement, sans protestation. C'est pourquoi, pour s'exciper de cette domination, il faut tout d'abord se délivrer de l'ignorance qu'elle exploite à son profit, c'est-à-dire adopter à son égard un point de vue lucide de démystification, la lucidité étant la qualité distinctive du mythologue. C'est ce qu'explique Barthes dans la suite du texte précédent :

“Contre ce “naturel”, je puis me révolter de deux manières : en revendiquant, tel un légiste, contre un droit élaboré sans moi et contre moi (“Moi aussi j'ai le droit de...”) ou en dévastant la Loi majoritaire par une action transgressive d'avant-garde. Mais lui (R.B.), il semble rester bizarrement au carrefour de ces deux refus : il a des complicités de transgression et des humeurs individualistes. *Cela donne une philosophie de l'Anti-Nature* qui reste rationnelle, et le *Signe* est un objet idéal pour cette philosophie-là : car il est possible d'en dénoncer et/ou d'en célébrer l'arbitraire ; il est possible de jouir des codes tout en imaginant avec nostalgie qu'un jour on les abolisse : tel un *out-sider* intermittent, je puis entrer dans ou sortir de la socialité lourde, selon mon humeur - d'insertion ou de distance.” (Roland Barthes par Roland Barthes, p. 134)

Retenons que la pratique sémiologique, dont le principe de base, selon l'enseignement de Saussure, est celui de l'arbitraire du signe, qui détache le signifié du signifiant en récusant l'idée d'un enracinement substantiel de celui-ci dans celui-là, débouche sur “une philosophie de l'Anti-Nature”, qui pose le primat de l'artificiel, donc de l'arbitraire, sur le naturel et ses fallacieuses évidences ; c'est pourquoi cette philosophie entreprend de démasquer, en toutes circonstances, l'illusion de naturel qui, en vue de la masquer, accompagne l'opération des signes et regonfle ceux-ci d'une sorte de nécessité immanente, alors que précisément elle leur fait défaut en tant qu'ils sont de purs signes, issus d'une déformation ou d'une altération systématique de la réalité à laquelle ils substituent leurs propres simulacres, sans que cette substitution puisse se réclamer d'aucune légalité naturelle. Ce que nous avons appelé la mythologisation du réel, c'est cette mise en signes qui escamote le sens en le transmuant en forme manipulable, ce qui est le mode de fonctionnement privilégié de ce que, dans la période où il compose ses *Mythologies*, Barthes appelle sans état d'âme, d'une expression dont le sens demande à être précisée, l'idéologie bourgeoise :

“La sémiologie nous a appris que le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité. Or cette démarche, c'est celle-même de l'idéologie bourgeoise. Si notre société est objectivement le champ privilégié des significations mythiques, c'est parce que le mythe est formellement l'instrument le mieux approprié au renversement idéologique qui la définit : à tous les niveaux de la communication humaine, le mythe opère le renversement de l'*anti-physis* en *pseudo-physis*.” (“Le mythe, aujourd'hui”, in *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 251)

Ce retournement de l'*anti-physis*, c'est-à-dire de l'artificialité du signe, en *pseudo-physis*, procédant d'une resubstantialisation elle aussi artificielle de celui-ci, il faut lui-même le retourner, suivant une procédure qui rappelle celle du renversement feuerbachien. Pour cela, il faut remettre au jour le caractère artificiel du signe, en exhibant le jeu arbitraire des divers niveaux de son fonctionnement. En effet, ce qui est scandaleux dans le mythe, c'est avant tout qu'il révoque son

statut de mythe, ce qu'il fait, lorsqu'il investit le champ de la vie quotidienne, en feignant de s'installer sur un autre plan que celui de l'anti-physis, celui d'une pseudo-physis.

Ce thème traverse toute l'entreprise des "mythologies" de Barthes. Il affleure de manière particulièrement saisissable dans le troisième texte du recueil intitulé "Les Romains au cinéma", dont l'occasion avait été fournie par la sortie de l'adaptation cinématographique du *Jules César* de Shakespeare par le grand réalisateur Joseph Mankiewicz. L'analyse de Barthes, qui ne s'intéressait pas particulièrement à l'art cinématographique, ne propose pas une véritable recension du film, qui représente une date dans l'histoire du cinéma, ne serait-ce que par l'interprétation qu'y propose Marlon Brando du personnage de Marc Antoine, particulièrement remarquable au moment où celui-ci prononce devant la dépouille de César son oraison funèbre ; mais elle s'intéresse à un détail apparemment infime du spectacle, qui, bien qu'il y joue un rôle non négligeable, passe à première vue inaperçu, et c'est en raison même de cette imperceptibilité qu'il est de ceux qui intéressent particulièrement le mythologue : à savoir le fait que tous les personnages apparaissant sur l'écran portent une frange de cheveux sur le front, particularité qui, explique Barthes, doit être interprétée comme le signe de leur commune "romanité". Il est tout à fait intéressant de voir que le fait d'être romain, lourd d'implications historiques qui concernent fortement notre culture, se voie ainsi signalé par un détail corporel apparemment secondaire concernant la manière de se coiffer, qui sert de véhicule à la communication d'un message : les gens que montre le film sont ou représentent des Romains, conformément à l'image que nous nous en faisons aujourd'hui à l'aide de traits distinctifs élémentaires qui se prêtent automatiquement à être interprétés dans ce sens. Il faut comprendre que ce détail ne relève en rien d'une étude historique objective de ce qu'a pu être la vie quotidienne des Romains à leur époque, du type de celle qui a été menée dans un ouvrage comme celui que J. Carcopino a consacré à "La vie quotidienne à Rome", mais fait plutôt partie de notre vie quotidienne à nous, où le fait d'avoir l'air romain, incompatible avec celui de porter une raie de côté ou un épi sur le milieu du crâne, est signifié par un certain nombre de particularités comme la frange sur le front, ornement capillaire ainsi élevé au rang du mythe, mythe que le réalisateur du film *Jules César* a su exploiter avec astuce, avec le concours diligent de coiffeurs et de maquilleurs.

De là cette remarque amusée du mythologue, qui a décelé le truc sciemment exploité en vue de donner au film, conformément aux codes en usage aujourd'hui dans les studios de production américains, donc dans le contexte d'une civilisation on ne peut plus éloignée de celle de Rome, sa coloration antiquisante :

"Les acteurs parlent, agissent, se torturent, débattent de questions "universelles", sans rien perdre, grâce à ce petit drapeau étendu sur leur front, de leur vraisemblance historique : leur généralité peut même s'enfler en toute sécurité, traverser l'Océan et les siècles, rejoindre la binette yankee des figurants d'Hollywood, peu importe, tout le monde est rassuré, installé dans la tranquille certitude d'un univers sans duplicité, où les Romains sont romains par le plus lisible des signes, le cheveu sur le front." (*Mythologies*, éd. Seuil, 1957, p. 26)

Mais cet univers, dont tous les membres sont identiquement coiffés à la romaine, et portent sur eux le petit drapeau capillaire qui signifie leur romanité, est-il réellement sans duplicité ? Rien n'est moins sûr, comme l'indique la conclusion de la "mythologie", qui souligne l'ambiguïté du signe ainsi mis en circulation :

"Il reste à la surface, mais ne renonce pas pour autant à se faire passer pour une profondeur ; il veut faire comprendre (ce qui est louable), mais se donne en même temps pour spontané (ce qui est triché), il se déclare à la fois intentionnel et irrépressible, artificiel et naturel, produit et trouvé. Ceci peut nous introduire à une morale du signe. Le signe ne devrait se donner que sous deux formes extrêmes : ou franchement intellectuel, réduit par sa distance à une algèbre, comme dans le théâtre chinois, où un drapeau signifie totalement un régiment; ou profondément enraciné, inventé en quelque sorte à chaque fois, livrant une face interne et secrète, signal d'un moment et non plus d'un concept (c'est alors par exemple l'art de Stanislavski). Mais le signe intermédiaire (la frange de la romanité) dénonce un spectacle dégradé, qui craint autant la vérité naïve que l'artificiel total. Car s'il est heureux qu'un spectacle soit fait pour rendre le monde plus clair, il y a une duplicité coupable à confondre le signe et le signifié. Et c'est une duplicité propre au spectacle bourgeois : entre le signe intellectuel et le signe viscéral, cet art dispose hypocritement un signe bâtard, à la fois elliptique et prétentieux, qu'il baptise du nom pompeux de "naturel"." (id , p. 28)

C'est pourquoi, pour des raisons qui sont en dernière instance, comme il le déclare lui-même, morales, Barthes, tant qu'à faire, préfère aux prestiges falsifiés, et quelque peu faisandés, d'un spectacle "bourgeois", qui joue hypocritement sur les deux tableaux de manière à se faire oublier comme spectacle et comme convention, les figures brutales et grossières que présente un tout autre type de spectacle, lui authentiquement populaire, auquel est consacré le premier texte sur lequel s'ouvre le recueil des *Mythologies* (composé en 1952, il avait été publié dans *Esprit*, et représente effectivement la première tentative de Barthes dans la carrière de mythologue qu'il devrait poursuivre après la parution de son livre jusqu'en 1959), "Le monde où l'on catche", qui commence par cette affirmation :

"La vertu du catch, c'est d'être un spectacle excessif. On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques." (*Mythologies*, éd. Seuil, 1957, p. 11)

Dans le provoquant simplisme du spectacle que constitue un match de catch, tel que Barthes le déchiffre non sans une certaine gourmandise, les caractères de la spectacularité, au lieu d'être relégués dans un ombre complaisante et complice, sont affichés au grand jour, et consommés comme tels : le Méchant s'y présente de manière outrée, avec une épaisse découpe corporelle et une démarche pesante qui signalent clairement sa bestialité ; et en face de lui, celui qui joue le rôle du Bon, ou du Justicier, se signale de manière non moins évidente, voire même flamboyante, en parfait contraste avec l'allure accablante de son adversaire dont, dès qu'on le voit apparaître, on devine qu'il est prêt à commettre tous les coups bas pour lesquels il devra être en retour puni dans sa chair, dans sa viande meurtrie, déployée comme un drapeau sous les lumières aveuglantes du ring, marque d'appartenance dont la signification est immédiatement lisible par tous, sans qu'on puisse s'y tromper. Ici la stylisation, loin de tendre à produire un effet de naturel, fait ressortir, par son outrance même, le caractère artificiel de la représentation : tous les emplois y étant surjoués apparaissent du même coup pour ce qu'ils sont, de purs rôles dont les protagonistes de l'action, qui s'en sont faits les démonstrateurs davantage que les incarnations, ont enfilé le costume, sans que personne puisse à aucun moment s'y tromper.

C'est ce qui justifie le rapprochement à première vue incongru que fait Barthes du spectacle de catch avec le théâtre antique, auquel il s'était beaucoup intéressé durant ses années de formation, en particulier à travers sa participation aux activités du Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne, ce qui lui avait donné occasion de jouer lui-même sur scène dans sa jeunesse le rôle de Darius dans *Les Perses* d'Eschyle, et avait stimulé au départ son intérêt pour l'art théâtral, intérêt qui a joué un rôle crucial dans son abord des problèmes de la vie quotidienne. Barthes revient sur ce rapprochement dans la suite de son texte, où il déclare :

"Cette fonction d'emphase est bien la même que celle du théâtre antique, dont le ressort, la langue et les accessoires (masques et cothurnes) concouraient à l'explication exagérément visible d'une Nécessité. Le geste du catcheur vaincu signifiant au monde une défaite que loin de masquer, il accentue et *tient* à la façon d'un point d'orgue, correspond au masque antique chargé de signifier le ton tragique du spectacle. Au catch, comme sur les anciens théâtres, on n'a pas honte de sa douleur, on sait pleurer, on a le goût des larmes. Chaque signe du catch est donc doué d'une clarté totale puisqu'il faut toujours tout comprendre sur le champ. Dès que les adversaires sont sur le Ring, le public est investi par l'évidence des rôles. Comme au théâtre, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant..." (id., p. 13)

Le mauvais spectacle étant celui qui cache sous les apparences du "naturel" sa réalité de spectacle, est au contraire un bon spectacle, un spectacle honnête, celui qui remplit, et même déclare, au grand jour sa fonction démonstrative, sans craindre même l'exagération : il ne renonce pas aux oripeaux qui sont les accessoires obligés de toute représentation, mais il joue de ceux-ci en leur laissant leur statut de déguisements auxquels on croit, si on peut dire, en conscience, en sachant clairement qu'ils correspondent à des types définis à l'avance, selon de francs modèles connus de tous, de la manière dont se présentent aussi, masqués le plus souvent, les personnages de la *Comedia del Arte*. Le quotidien étant lui-même un spectacle, que nous donnons en permanence aux autres et à nous-mêmes, en essayant d'y jouer ou d'y mimer aussi bien que possible notre propre rôle, la question est alors de savoir dans quelle catégorie ranger ce spectacle : présente-t-il le caractère de franchise propre aux manifestations populaires et au théâtre antique (qui, déjà, était lui-même en son temps une manifestation populaire et n'était pas, comme il l'est pour nous aujourd'hui, réservé à une élite cultivée), ou bien adopte-t-il les manières hypocrites et torves du

spectacle bourgeois qui exploite des faits pour les faire servir à la transmission insidieuse de ses valeurs, en travestissant en Nature ce qui, en réalité, relève d'une Histoire et ne présente pas un caractère absolu mais relatif ? Il n'est pas du tout aisé de répondre à cette question, qui reflète la duplicité de la notion de spectacle, d'où découle en retour l'ambiguïté de la posture adoptée par le mythologue : celui-ci, vis-à-vis de la mise en scène du quotidien, développe à la fois une attitude de fascination, qui confine à la délectation, et une attitude de condamnation et de refus indigné, donc de protestation. On pense alors à Flaubert composant son *Dictionnaire des idées reçues*, sur un ton qui combine avec art amertume et jubilation : le quotidien, comme c'est bête ! Et en même temps, comme c'est intéressant, si on parvient à voir cette bêtise sous le nouvel angle que dévoilent les mythologies cachées qui, sans se faire remarquer, en accompagnent le déroulement ! Comme c'est bête, si on se contente de suivre le chemin qui fait régresser de l'Histoire à la Nature, entendons à la pseudo-Nature ! Comme c'est intéressant si on effectue le parcours inverse, qui reconduit cette fausse Nature à l'Histoire réelle dont elle est le masque !

Il faut revenir sur le rôle rempli dans cette analyse par le paradigme de l'illusion théâtrale et de ses fabuleuses évidences. La période de composition des mythologies, qui correspond en gros aux années cinquante, coïncide avec celle durant laquelle Barthes a aussi beaucoup écrit sur le théâtre (la plupart de ces textes ont été récemment recueillis, en 2002, dans un volume de la collection Points/Seuil, sous le titre *Ecrits sur le théâtre*), ce qu'il a ensuite pratiquement cessé de faire : il n'est pas absurde de soutenir que ces deux activités n'ont pas été seulement parallèles, mais se sont nourries réciproquement l'une de l'autre. Ultérieurement, à un moment où il avait officiellement cessé de s'intéresser aux problèmes du théâtre, Barthes n'en a pas moins déclaré :

“Le théâtre

Au carrefour de toute l'oeuvre (de R. B.), peut-être le Théâtre : il n'y a aucun de ses textes, en fait, qui ne traite ici d'un certain théâtre, et le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu...”

(Roland Barthes par Roland Barthes, éd. du Seuil/Les Écrivains de toujours, 1975, p. 179)

Dans ce passage, Barthes parle du Théâtre avec une majuscule, ce qui suggère une référence, moins à la réalité factuelle du spectacle théâtral qu'à une théâtralité plus essentielle, correspondant à la modalité fondamentale selon laquelle le monde est vu, et peut-être vécu : la tâche du mythologue est alors de reconnaître la part de cette foncière théâtralité, dissimulée ou manifeste, qui est à l'oeuvre dans la vie réelle, ce qui résume assez bien l'entreprise amorcée avec les *Mythologies*, et poursuivie ensuite sous d'autres formes dans les ouvrages que Barthes a consacrés à la mode, au modèle de vie japonais ou à la Tour Eiffel. La lecture des *Mythologies* enseigne que la majuscule, qui signifie le passage au plan des essences, est l'indice caractéristique de l'opération de mythologisation d'un donné qui élève celui-ci sur un autre plan que celui de sa réalité factuelle. Il y a chez Barthes un mythe du théâtre, devenu Théâtre, qui remplit une fonction opératoire à l'égard de l'activité de démythologisation du monde vécu, ce qui suppose que celui-ci ait été préalablement mythologisé : c'est comme si ce paradigme avait la propriété de fonctionner simultanément dans les deux sens, particularité d'où il tire le privilège que Barthes lui reconnaît en en faisant un modèle de connaissance.

Barthes s'est intéressé au théâtre, et a appris à réfléchir sur sa nature et ses fonctions dans le cadre de sa participation à la revue *Théâtre Populaire*, dont il était à ce moment l'un des principaux animateurs et rédacteurs. Le tournant de cette expérience de semi-professionnel du théâtre a eu lieu en 1954, au moment où, pour la première fois, la troupe du *Berliner Ensemble* s'est produite à Paris, deux ans avant la mort de Brecht. L'effet de saisissement provoqué par les représentations de *Mère Courage et ses enfants*, qui donnaient à voir, et à tous les sens du mot exposaient une conception radicalement nouvelle du théâtre, dont les motivations raisonnées étaient par ailleurs dégagées avec un maximum de précision et de clarté dans les écrits théoriques de Brecht, qui commençaient à être connus en France, a été tel chez Barthes, - celui-ci offrait d'ailleurs à cette influence un terrain d'accueil particulièrement favorable -, que c'est toute sa conception du travail intellectuel et littéraire, au-delà des problèmes propres à l'art dramatique, qui en a été affectée.

Ce que Brecht apportait, sur un double plan théorique et pratique, c'était un nouveau concept de réalisme, délivré de son opposition traditionnelle au formalisme, c'est-à-dire à la saisie

et à l'exploitation des conditions sous lesquelles un donné factuel est susceptible de faire sens, conditions analysables et par là manipulables et éventuellement maîtrisables. L'adversaire combattu par Brecht, c'est une approche naturaliste, scandaleusement simpliste, du réel au point de vue de laquelle ses manifestations expriment directement ou qualifient une substance première qui en constitue le soubassement, de telle manière que les formes prises par ces manifestations ne peuvent être détachées du contenu essentiel qu'une fois pour toutes elles représentent. En art, la traduction de ce substantialisme est donnée par le vérisme ou par le psychologisme, qui veulent que les choses et les états d'âme soient comme ils sont, et pas autrement : c'est ainsi qu'au théâtre, les actions des protagonistes du drame devront apparaître comme émanant directement de leur caractère profond qui les justifie en totalité ; et l'acteur qui joue un rôle n'a rien d'autre à faire qu'incarner aussi fidèlement que possible ce caractère, en rentrant comme on dit dans la peau de son personnage, de manière que, impressionnés, les spectateurs en viennent eux-mêmes à s'identifier à ce personnage, dont ils partagent les émotions par lesquelles ils se laissent entraîner passivement, subjugués, écrasés par le sentiment d'une massive présence qui ne leur laisse aucune marge de liberté. Mais, selon Brecht, cette présence est un leurre dont l'efficacité repose sur la suggestion, et la Nature première à laquelle elle fait référence est une fausse nature, proprement une mystification, dont la fonction est de détourner l'attention des mécanismes réels, c'est-à-dire des processus par lesquels sont produits êtres, actions et événements, donc tout ce qui relève, non de la Nature mais de l'Histoire : pour le comprendre, il suffit de récuser la représentation globalisante de cette Nature, par laquelle celle-ci est donnée en bloc, ce qui la soustrait, en théorie, à la discussion, et en pratique, à toute possibilité de résistance. La première tâche est donc de couper court à cette entreprise de fétichisation, analogue à celle décrite par Marx à la fin de la première section du premier livre du *Capital*, entreprise qui fait de l'homme l'esclave de ses propres oeuvres et lui ôte toute initiative à l'égard de ce qui apparaît alors comme son destin, auquel il ne peut plus échapper.

Lorsqu'il expose le programme de Brecht, Barthes retombe donc tout naturellement sur les formulations employées dans les *Mythologies* à propos de la vie quotidienne et des mille petits truquages qui accompagnent immédiatement la manière dont elle est vécue sous des formes que leur dissimulation rend aliénantes :

“Pour Brecht, l'art aujourd'hui, c'est-à-dire au sein d'un conflit historique dont l'enjeu est la désaliénation humaine, l'art doit être une Anti-Physis. Le formalisme de Brecht est une protestation radicale contre l'empoisonnement de la fausse Nature bourgeoise et petite bourgeoise : dans une société encore aliénée, l'art doit être critique, il doit couper toute illusion, même celle de la “Nature” : le signe doit être partiellement arbitraire, faute de quoi on retombe dans un art de l'expression, dans un art de l'illusion essentialiste.” (“Les tâches de la critique brechtienne”, paru en 1956 dans *Arguments*, in *Ecrits sur le théâtre*, éd. Points/Seuil, 2002, p. 210)

C'est pourquoi le théâtre de Brecht, qui est “un théâtre pensé” répond, selon Barthes, à l'exigence d'un “art qui surveille radicalement ses signes” (*Ecrits sur le théâtre*, p. 330), formules qui pourraient d'ailleurs s'appliquer à Aristote, alors même que Brecht a présenté son esthétique comme “non-aristotélicienne”. Or comment le théâtre parvient-il à introduire de la rigueur et de la précision dans le maniement de ses signes ? En ne se contentant pas d'utiliser ceux-ci comme des moyens ou des instruments de sa représentation, moyens et instruments dont l'utilisation est absorbée dans son image d'ensemble où elle a cessé d'apparaître distinctement, mais en les exhibant comme les signes qu'ils sont, avec la part d'arbitraire qu'en tant que tels ils comportent, ce qui ouvre la possibilité de les détacher de la réalité qu'ils signifient, et du même coup ouvre pour cette réalité elle-même la possibilité de signifier autrement, et par là d'être transformée ou tout au moins d'être vue sous des aspects différents, et prépare à intervenir activement dans son champ, qui a cessé d'être considéré comme un ordre fermé. C'est pourquoi il faut se défaire de l'illusion qu'un signe adhère si fortement à la réalité qu'il signifie qu'il en tire le pouvoir de la représenter en totalité, ou comme on dit de l'exprimer, de manière définitive, ce qui du même coup confère à cette réalité un caractère achevé, global, en faisant d'elle une “nature” immuable, à prendre ou à laisser en bloc.

Par là même, nature et artifice, au lieu d'être les termes d'une alternative irréductible, apparaissent comme étant reliés de manière inséparable, de telle manière qu'on ne puisse avoir l'un sans l'autre, la nature ne pouvant avoir d'autre vérité que celle que lui prête l'artifice. Ceci compris,

est montrée la voie qui reconduit du théâtre, qui ne peut manifestement se passer d'artifices, à la vie réelle prise sous ses aspects les plus ordinaires, alors même que celle-ci se présente comme un naturel spontanément rebelle à l'artifice. Dans l'un de ses écrits théoriques les plus étonnants, Brecht, en vue de faire comprendre la règle fondamentale à laquelle doit obéir l'art de l'acteur, une fois celui-ci dépouillé de l'illusion naturaliste propre au théâtre de consommation courante, s'est servi d'un paradigme emprunté à l'existence quotidienne : "La scène de la rue, prototype d'une scène de théâtre épique" (1938, in Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, éd. Gallimard/Pléiade, 2000, p. 856-866). Soit un incident banal de la circulation, l'attroupement provoqué par un accident d'automobile, que, sur les lieux mêmes où la chose s'est produite, un témoin oculaire reconstitue, gestes à l'appui, à l'intention du public de badauds réuni à cette occasion, avec pour objectif que celui-ci puisse lui-même se faire une claire opinion à ce sujet, par exemple en répondant à la question de savoir si le conducteur était ou non responsable de l'accident : celui-ci, le témoin, se présentera à ceux à qui il s'adresse constitués sur le champ en public comme une sorte d'acteur naturel, qui remplit la fonction, c'est le terme employé par Brecht, d'un "démonstrateur" de l'action, en utilisant à cet effet un certain nombre de signes verbaux et gestuels soigneusement sélectionnés en vue de servir à cette représentation. Le caractère naturel de la représentation tient à son statut non prémédité, non préparé, donc improvisé - le narrateur ne récite pas un texte écrit à l'avance et il n'obéit pas aux indications d'un metteur en scène -, ce qui n'empêche qu'elle effectue à chaud une mise en scène de l'événement qui, avec plus ou moins de bonheur, répond au but désiré, faire comprendre ce qui s'est passé. Il est clair que cette démonstration, même si celui qui l'effectue cède au cabotinage, ne fera appel à aucun effet captateur d'illusion ou de suggestion : son propos n'est pas de faire partager aux spectateurs les sentiments intimes des protagonistes de l'action, de manière à leur en faire pénétrer les raisons profondes ou soi disant telles, mais il est, comme on vient de le dire, de faire comprendre quelque chose, qui n'est rien d'autre que l'opinion du témoin sur l'événement, ce pour quoi seront mis en avant un certain nombre de détails significatifs ; par exemple le témoin reproduira, et éventuellement mimera, tel qu'il l'a saisi au vol, le geste du conducteur frisant sa moustache en vue de faire impression sur la personne assise à côté de lui dans le véhicule, ce qui a pu détourner fugitivement son attention de la circulation extérieure, et provoquer l'accident : et il pourra éventuellement accompagner cette imitation d'une nuance ironique, voire l'accentuer grotesquement, indice d'un recul critique, d'une prise de distance implicitement réprobatrice par rapport à ce comportement désinvolte et irresponsable, hélas trop fréquent de la part de gens qui, au volant, risquent sans même s'en rendre compte la vie de leurs semblables. Or, c'est là que Brecht veut en venir, l'acteur non plus naturel mais "artificiel", qui joue sur scène un rôle préalablement écrit en s'efforçant d'en rendre toutes les particularités, n'a pas à remplir une tâche radicalement différente, du moins s'il a assimilé les règles propres à ce que Brecht appelle le théâtre épique : au lieu de chercher à se glisser dans son rôle de manière en réaliser une incarnation criante de vérité, qui plonge les spectateurs dans la stupeur et leur arrache des cris d'admiration en raison de la perfection de l'imitation, il se fera lui aussi, ce qui peut nécessiter des moyens très sophistiqués, infiniment plus compliqués que ceux dont dispose sur le moment le témoin de l'accident qui s'en est fait le rapporteur, le "démonstrateur" aussi accompli que possible de son personnage, c'est-à-dire qu'il fournira un maximum d'éléments significatifs qui permettent d'en analyser le comportement, et donc de mettre aussi en lumière les conditions qui auraient conduit à agir autrement, ce qui, dans la perspective adoptée, est l'objectif fondamental assigné à la représentation. Brecht a placé cette technique d'acteur très particulière, et qui nécessite un difficile apprentissage, sous la catégorie générale de *Verfremdungseffekt*, terme qui a été rendu en français, d'abord par "distancement" (c'est le mot qu'utilise Barthes), puis "distanciation". Distancer ou distancier une réalité, c'est adopter par rapport à elle le recul suffisant pour la ramener à un certain nombre de signes déchiffrables, qui permettent de comprendre comment elle a été produite, en analysant les tenants et les aboutissants, ce qui l'affecte d'un coefficient de relativité par lequel elle devient jusqu'à un certain point modifiable, en fait et en droit.

L'exemple de la scène de la rue met donc en lumière les exigences auxquelles obéit l'art théâtral. Mais peut-on, en sens inverse, expliquer la scène de la rue par le théâtre ? Oui, dans la mesure où l'analyse proposée par Brecht conduit à dégager l'élément de "théâtralité" que comporte cette scène de la rue, prise sous ses aspects les plus naturels, ou du moins spontanés, qui excluent

qu'elle ait pu obéir à des intentions préalables. En quoi consiste cette scène ? Non seulement dans l'événement pur de l'accident, qui en constitue manifestement le centre : car son agencement inclut également les conséquences que celui-ci a provoquées, au nombre desquelles le rassemblement des curieux autour de quelqu'un qui, en tant que témoin direct, s'estime mieux placé que quiconque pour en relater le déroulement ; dans un tel contexte, ce qui relève proprement de la représentation, au sens théâtral du terme, c'est-à-dire l'imitation de l'événement par le moyen de discours et de gestes, en fait d'une certaine façon partie, dans la mesure où elle se situe dans son prolongement, et partage la même "scène", celle de la rue, où a eu lieu l'accident et où a lieu aussi la reconstitution qui en reproduit à vif les articulations, avec plus ou moins d'exactitude et de précision. Au théâtre tel qu'il se pratique le plus souvent de nos jours, la scène où l'action dramatique est représentée est séparée de la salle, de telle manière que le public, qui reste assis sagement à sa place, respecte les conditions de cette séparation : c'est cette séparation qui, paradoxalement, rend possible l'identification imaginaire avec ce qui se passe, ou est censé se passer de l'autre côté de la rampe. L'unique différence entre le théâtre et la scène de la rue tient au fait que cette dernière supprime la barrière artificielle derrière laquelle la représentation se dissimule pour mieux apparaître comme "vraie", en jouant d'un pur effet de suggestion : du fait de cette suppression, la vérité de la représentation est mise en suspens, sur le plan de sa forme et de son contenu, c'est-à-dire qu'elle est devenue objet de discussion, au lieu d'être assénée sous les espèces de l'évidence. Qu'est-ce qui rend possible cette mise en discussion ? Le fait que les éléments de la représentation aient été décomposés, et par là rendus susceptibles d'une appréhension détaillée, ce qui permet d'en nuancer l'appréciation, de peser à leur égard le pour et le contre, en les soustrayant à une aveugle et inéluctable fatalité.

De ce point de vue, on peut dire de la vie quotidienne qu'elle est un théâtre permanent, dont nous avons nous-mêmes, avant même de chercher à les décrypter, à identifier les signes dispersés, en l'absence d'un sens global qui, une fois pour toutes, en fixerait l'orientation, en rendant impossible toute action destinée à la modifier, et tout d'abord à la contrer. Si nous subissons notre quotidien comme une fatalité, c'est parce que nous omettons d'adopter à son égard la position du démonstrateur, qui, sur les lieux mêmes où il se produit, sans avoir à se projeter imaginairement sur une autre scène, en reconstitue le déroulement en introduisant dans celui-ci une distance, un jeu, qui constitue l'espace dans lequel se donnent à lire de multiples significations. Ce démonstrateur, ce témoin, qui dans les marges de la scène de rue en effectue l'analyse, en vue de faire mieux comprendre ce qui a pu se passer, c'est le mythologue, le chasseur de signes qui, derrière le naturel, cherche à voir l'artifice, le simulacre dont ce naturel est le travestissement.

Précisément, le quotidien se définit par le mélange du naturel et de l'artifice, qu'il rabat systématiquement sur un même plan, d'une façon qui risque de nous égarer et de nous tromper. Pour revenir à Barthes, la façon dont il décèle, et dénonce éthiquement, ce risque de tromperie, fait implicitement référence à l'analyse sartrienne de la mauvaise foi : en permanence, dans la vie de tous les jours, à la manière du garçon de café qui s'évertue par tous les moyens à avoir l'air d'un garçon de café, en mimant l'allure et les poses rituelles, et en s'engageant à fond dans cette représentation à laquelle il semble finir lui-même par croire, nous jouons des rôles en spéculant sur l'effet de spontanéité dont ce jeu s'accompagne, de manière à se parer des déguisements d'un naturel emprunté, et peut-être malignement dérobé : c'est-à-dire que nous nous prenons au jeu, au point d'oublier qu'il s'agit d'un jeu, qui, dans certaines occasions, peut devenir dangereux, à la fois pour ceux que nous abusons, et pour nous qui nous abusons nous-mêmes en cédant à la tentation du jeu sans vouloir en acquitter les frais, qui peuvent être démesurés. Mais, de ces rôles dans lesquels nous nous glissons sans même y penser avec un sentiment fallacieux d'impunité, il faut que nous répondions ; il faut que nous en assumions la responsabilité, qui est, au fond, c'est-à-dire si on se donne la peine de creuser sous les apparences, le résultat d'un choix à travers lequel nous réalisons, quoique nous en disions ou en pensions, notre liberté, même si cette réalisation, fatalement partielle et inaboutie, revêt un caractère inauthentique. Le mythologue, qui, avec des mots, se fait en quelque sorte le "démonstrateur" et le critique de nos manières de faire usuelles et des phénomènes d'auto-suggestion et des préjugés qui les hantent, est là pour nous le rappeler !

Revenons rapidement pour finir sur la notion de mythe dont Barthes s'est servi pour faire ressortir cette dimension spectaculaire de la vie quotidienne, qui échappe le plus souvent à sa saisie immédiate à laquelle elle se dérobe. Lorsqu'il a réuni en volume ses "petites mythologies du mois", textes d'humeur dans lesquels il réagissait au coup par coup à certains aspects de sa propre actualité en vue d'en faire ressortir des singularités inaperçues, Barthes les a assorties d'un développement argumenté et suivi destiné à en expliciter et à en homogénéiser les aspects théoriques, dans la perspective propre à une sémiologie. Ce développement est intitulé "Le mythe, aujourd'hui", formule qui, dans sa forme ramassée, suggère le paradoxe qu'il y a à continuer à se référer au mythe dans le contexte d'une société avancée, où les progrès techniques ont apparemment réduit au minimum la part de l'imaginaire mythologique, celle-ci étant considérable au contraire pour des sociétés moins développées : le technocrate ayant pris aujourd'hui la place du sorcier, dans des sociétés où les exigences de la production industrielle ont tué la possibilité de rêver, ou du moins ont asservi cette possibilité aux normes régissant la consommation de masse des marchandises, cela a-t-il encore un sens, n'est-il pas au contraire scandaleux, de placer les formes modernes de l'existence sous l'autorité archaïsante du mythe ? L'idée de Barthes est sans doute que, dans les formes actuelles de la civilisation, le mythe n'a pas du tout disparu : mais les formes de son intervention ont été modifiées et déplacées, ce qui a finalement provoqué, non pas un déclin de son influence, mais au contraire une extraordinaire extension de celle-ci : ceci est en quelque sorte une reprise de la façon dont Baudelaire avait défini la modernité, en la présentant comme un envahissement du monde quotidien par le sentiment quasi magique du merveilleux. Ce qui a changé, c'est seulement que nos mythes ont cessé de prendre une forme expressément religieuse, à part de la vie ordinaire, située dans des lieux séparés où les logiques normales de l'espace et du temps sont comme suspendues, ce qui en garantit le caractère surnaturel. Aujourd'hui, le mythe s'est en quelque sorte naturalisé, ou plutôt banalisé, c'est-à-dire qu'il s'est glissé, insinué, dans les formes les plus ordinaires de la vie, et ceci en a à la fois facilité la diffusion et masqué les manifestations, qui ont été désacralisées, désenchantées : mais, rendues moins aisément perceptibles, du fait d'avoir été ramenées à l'échelle de nos comportements les plus insignifiants en apparence, ces manifestations n'en sont pas moins réelles, et même omniprésentes, dans un monde investi de part en part par le mythe, dans des conditions qui rendent de plus en plus difficile une maîtrise de son fonctionnement.

Dans un autre langage, on pourrait dire que le mythe s'est embourgeoisé, en devenant l'instrument de la classe qui exerce sa domination sur l'ensemble de la société en dissimulant celle-ci sous le masque de l'universel :

"Notre presse, notre cinéma, notre théâtre, notre littérature de grand usage, nos cérémoniaux, notre Justice, notre diplomatie, nos conversations, le temps qu'il fait, le crime que l'on juge, le mariage auquel on s'émeut, la cuisine que l'on rêve, le vêtement que l'on porte, tout, dans notre vie quotidienne est tributaire de la représentation que la bourgeoisie *se fait et nous fait* des rapports de l'homme et du monde... C'est par son éthique que la bourgeoisie pénètre la France : pratiquées nationalement, les normes bourgeoises sont vécues comme les lois évidentes d'un ordre naturel : plus la classe bourgeoise propage ses représentations, plus elles se naturalisent. Le fait bourgeois s'absorbe dans un univers indistinct, dont l'habitant unique est l'Homme Eternel, ni prolétaire, ni bourgeois." ("Le mythe, aujourd'hui", in *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 249)

Les mythes auxquels nous sommes en proie au quotidien, et non seulement certains jours de fête où les règles de la vie normale sont suspendues, tout a été fait pour que nous cessions de les voir à l'œuvre : réapprenons à les distinguer, faisons nous les mythologues inlassables de nos vies prétendument ordinaires, et nous découvrirons, sous le déguisement d'indifférence dont elles se parent pour se protéger, et pour perpétuer l'oppression dont elles sont le siège, les incroyables figures ou truquages dont est fabriqué leur "naturel", un naturel qui n'a rien du tout de naturel, mais est fait de l'imbrication et de la stratification de nos mythes. Et, avec Brecht, reprenons le couplet final de *L'exception et la règle* :

"Vous avez vu un événement ordinaire,
Un événement comme il s'en produit chaque jour.
Et cependant, nous vous en prions,
Sous le familier découvrez l'insolite,
Sous le quotidien, décelez l'inexplicable,
Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter.

Dans la règle découvrez l'abus
Et partout où l'abus est montré
Trouvez le remède."

Annexe

Brecht - "Du théâtre quotidien" (poème extrait de "L'achat du cuivre" (in *Ecrits sur le théâtre*, Gallimard/Pléiade, 2000, p. 669 - 672)

"Artistes, vous qui faites du théâtre
Dans de grandes salles, sous des soleils artificiels,
Devant la foule silencieuse, recherchez à l'occasion
Ce théâtre qui se joue dans la rue,
Le théâtre quotidien, multiple et sans gloire,
Mais si vivant, terrestre, nourri de la vie sociale des hommes
Et qui se joue dans la rue.
Ici, la voisine imite le propriétaire, elle montre clairement,
En jouant le flot de ses paroles,
Comment il cherche à détourner la conversation
De cette conduite d'eau qui a éclaté. Sur les promenades,
Les gars montrent aux filles - elles rient sous cape -
Comment le soir elles se défendent tout en
Montrant adroitement leurs seins. Et l'homme ivre, là-bas,
Montre le curé, dans son sermon, qui renvoie les miséreux
Aux riches prairies du Paradis. Comme il est utile
Ce théâtre, sérieux et drôle,
Et comme il est digne ! Ce n'est pas comme le perroquet ou le singe
Que ces gens imitent, pas pour le seul plaisir d'imiter, indifférents
A ce qu'ils imitent, voulant seulement montrer qu'ils
Savent imiter ; ils ont, eux,
Un but. Puissiez-vous,
Grands artistes, maîtres imitateurs, sur ce point
Ne pas leur être inférieurs ! Ne vous éloignez pas trop,
Quelque perfection que vous atteigniez dans votre art,
De ce théâtre quotidien qui
Se joue dans la rue.
Voyez cet homme, au coin de la rue ! Il montre comment
L'accident s'est déroulé. Le voici en train
De soumettre le conducteur au jugement de la foule. Il le montre
Assis au volant ; et maintenant
Il imite celui qui a été écrasé, apparemment
Un vieil homme. Sur l'un et l'autre il ne dit
Que l'indispensable pour donner à comprendre l'accident, et cependant
Assez pour qu'ils apparaissent devant vos yeux. Mais ni l'un ni l'autre
Il ne les montre tels qu'ils
Ne pourraient éviter un accident. L'accident
Devient ainsi compréhensible et pourtant incompréhensible, car l'un et l'autre
Pourraient se comporter autrement ; le voici d'ailleurs qui montre justement comment
Ils auraient pu se comporter pour que l'accident
N'arrive point. Pas de superstition
Chez ce témoin, il n'abandonne pas
Les mortels à la merci des astres, mais
De leurs seules fautes.
Observez bien aussi
Son sérieux et la minutie de son imitation. Celui-là
Sait que de sa précision dépendent bien des choses ; que l'innocent
Echappe à sa perte, que l'accident
Soit dédommagé. Voyez-le
Répéter maintenant ce qu'il a fait une fois déjà. Hésitant,
Appelant sa mémoire à la rescousse, incertain
De bien imiter, s'arrêtant
Et invitant quelqu'un d'autre
A rectifier telle ou telle chose. Cela,
Considérez-le avec respect !
Et puissiez-vous considérer encore
Avec étonnement que cet imitateur
Ne se perd jamais dans une imitation. Il ne se métamorphose

Jamais intégralement en celui qu'il imite. Toujours
Il demeure celui qui montre sans être, lui, impliqué. Celui-là
Ne l'a pas initié, il
Ne partage pas ses sentiments
Ni ses vues. De lui il ne sait
Que peu de chose. De son imitation
Ne surgit point un tiers, né de lui et de l'autre,
Tirant des deux son existence, et en qui
Ne battrait qu'un coeur et
Ne penserait qu'un cerveau. C'est en pleine possession de ses sens
Que le démonstrateur est là montrant
Le voisin étranger.
La mystérieuse métamorphose
Qui se produit prétendument dans vos théâtres
Entre loge et plateau : un comédien
Quitte sa loge, un roi
Entre sur le plateau, cette opération magique
- Que de machinistes ai-je vus s'en moquer,
La bouteille de bière à la main - n'a pas lieu ici.
Notre démonstrateur au coin de la rue
N'a rien d'un somnambule qu'il ne faut pas interpeller. Il n'a
Rien d'un grand-prêtre pendant l'office. A tout moment
Vous pouvez l'interrompre : il vous répond
Très calmement et reprend,
Une fois que vous lui avez parlé, sa démonstration.

Quand à vous, ne dites pas : cet homme
N'est pas un artiste. En élevant une telle barrière
Entre vous et le reste du monde, vous ne faites que vous rejeter
Hors du monde. Déniez-lui
Sa qualité d'artiste et il pourrait vous dénier
Votre qualité d'homme, et plus grave alors
Serait son reproche. Dites plutôt :
C'est un artiste parce que c'est un homme. Nous
Pouvons parfaire ce qu'il fait et
Nous en trouver ainsi honorés, mais ce que nous faisons
Est quelque chose de général et d'humain, et à toute heure
Pratiqué dans le grouillement de la rue, presque
Aussi cher à l'homme que de manger et de respirer.

Le théâtre que vous faites,
Ramenez-le ainsi à la pratique. Dites : nos masques
N'ont rien de bien particulier tant qu'ils restent des masques :
Le marchand de foulards, là-bas,
Coiffé le melon du bourreau des coeurs,
Accroche une canne à son bras, se colle même une petite moustache
Sous le nez et fait derrière son stand
Quelques pas en se dandinant, pour
Montrer l'avantageux changement
Qu'avec des foulards, des moustaches et des chapeaux
Les hommes peuvent opérer. Dites : nos vers
Aussi, vous les avez ! Les vendeurs de journaux
Crient les nouvelles en les rythmant, pour
Accroître leur effet et se rendre la répétition
Plus facile ! Nous
Disons un texte qui n'est pas de nous, mais les amants
Et les vendeurs aussi apprennent des textes qui ne sont pas d'eux, et combien
De fois ne citez vous pas des maximes ! Ainsi
Masque, vers et citation deviennent courants, mais restent peu courants
Le masque conçu avec grandeur, le vers bien dit
Et la citation intelligente.

Comprenons-nous : même si vous amélioriez
Ce que l'homme fait au coin de la rue, vous feriez moins
Que lui si votre théâtre était moins chargé de sens,

S'il intervenait moins et pour de moindres raisons dans la vie des spectateurs et
Si vous le rendiez moins utile."