

Roland Barthes au théâtre de la Cité  
Roland Barthes and Theatricality  
Roland Barthes en el teatro de la Ciudad

Jonathan Roberge

Number 51, Fall 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1015001ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1015001ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)  
1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roberge, J. (2011). Roland Barthes au théâtre de la Cité. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 139–156. <https://doi.org/10.7202/1015001ar>

Article abstract

The article looks at Roland Barthes' ambiguous relationship with theater and the multiple ways by which he has tried to clarify it. The idea of theatricality represents the outcome of his efforts. As a "density of signs", this idea allows for a better dialogue with the human sciences and, through such dialogue, permits a rethinking of popular culture. First, the article analyzes contemporary discussions regarding theatricality – by Josette Feral, among others – to demonstrate that the concept primarily deals with visibility, mediation and metaphors of the public space where individuals encounter each other. Second, the article goes back in time in order to address Barthes' discovery of Brechtian theater. The *Berliner Ensemble's* 1954 performance in Paris was a shock for Barthes, an incendiary event that proposed something profoundly different, both immanent and critical. Third, the article continues such effort to rethink criticism by dealing with vernacular examples like wrestling, the Palace, or stars. In turn, these myths of modern culture, because they intertwine the profane and the sacred, should require intellectuals and critics to adapt to an ever-changing environment and to question their own assumptions and beliefs.

## Roland Barthes au théâtre de la Cité

JONATHAN ROBERGE

Ce texte ne sera certes pas le premier à souligner les liens étroits pouvant unir le théâtre et la sociologie. L'emploi d'un vocabulaire souvent commun, d'images fortes et de métaphores croisées est là, en effet, pour rappeler au moins minimalement la parenté des deux entreprises intellectuelles : acteur, scène, drame, rôle, etc. Chez Goffman, pour ne prendre que cet exemple tout à fait paradigmatique, c'est bien le propre de *La mise en scène de la vie quotidienne*<sup>1</sup> que de donner à voir des acteurs négociant non sans une certaine incertitude les attentes associées à leurs rôles sociaux. Or voilà, s'agit-il de dire cette affinité entre théâtre et sociologie pour simplement qu'elle devienne une évidence ? Au-delà d'une dose d'enthousiasme non négligeable, ne s'agit-il pas tout de même de problématiser encore et toujours cette relation ?

La question se pose puisque la proximité des termes cache assez mal ce qui est également leur distance. D'une part, il y a des différences importantes reliées à la constitution de sous-champs au sein des lettres et des sciences sociales, pour ne pas dire à une différenciation tendancielle des disciplines qui, en se complexifiant, deviennent de plus en plus auto-référentielles. D'autre part, il doit s'agir de signaler les difficultés du théâtre aujourd'hui, à savoir qu'il n'occupe plus qu'une place marginale dans la société et que cette marginalité même soit le signe d'autant de malaises que de remises en ques-

.....  
1. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973 [1959].

tion<sup>2</sup>. Ainsi, ce qui doit être visé à travers le doublon proximité *et* distance, c'est une médiation complexe et un équilibre instable des idées de théâtre et de sociologie. Il y a tension et l'argument principal dans ce qui va suivre veut que ce soit à partir de celle-ci que peut émerger quelque chose comme de la *théâtralité*. Ce nouveau terme est une question posée au sens et à l'évolution du symbolisme dans les sociétés contemporaines. Adossée à cette autre idée de performance<sup>3</sup>, la théâtralité donne à voir les multiples manières par lesquelles s'incarne et se réfléchit l'action sensée d'acteurs sociaux qui sont très justement incarnés dans des corps et capables de réflexivité. C'est donc à une compréhension de cela qu'il faudra en arriver en posant aussi, et dès maintenant, que la théâtralité est une médiation à peu près totale et indissociablement esthétique, éthique et politique.

Et Roland Barthes là-dedans ? Dans un cadre aussi restreint, il ne saurait à l'évidence être question d'offrir une chronologie ou une exégèse un tant soit peu complète de son œuvre. Ce qui est plutôt l'intérêt d'un dialogue avec cette œuvre barthienne, c'est son actualité, à savoir les multiples façons dont elle rencontre la même question posée ici de la théâtralité. Parce que Barthes a beaucoup écrit sur le sujet général du théâtre – presque une centaine de textes – et que même dans son autobiographie il a voulu insister sur la centralité de sa réflexion à ce propos<sup>4</sup>. Mais il y a plus important. Ce qui est frappant surtout, c'est le rapport fondamentalement ambigu qu'il entretenait avec l'art dramatique : « J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre et pourtant je n'y vais presque plus. [...] Est-ce que moi j'ai changé ? Où le théâtre ? Est-ce que je ne l'aime plus, ou est-ce que je l'aime trop<sup>5</sup> ? »

Toutes ces questions renvoient bien à un rapport de proximité et de distance, à un malaise certain dont il faut encore comprendre la source. Et ici il s'agira d'émettre une double hypothèse. Premièrement, ce qui est au centre des préoccupations de Barthes et qui cherche à s'exprimer, ce n'est pas

2. Ce que note très bien Sarrazac par exemple : « De nos jours, sitôt que le rideau se lève, nous devenons conscients du caractère inadéquat de ce qui est vu et de la scénographie étant donné que ceux-ci ne peuvent jamais exactement remplir le vide de la scène ni remplir les attentes des spectateurs » (Jean-Pierre Sarrazac, « The Invention of "Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes », *SubStance*, vol. 31, n° 2-3, 2002, p. 57) ». Sauf indications contraires, toutes les traductions sont de l'auteur.

3. Aux États-Unis, c'est entre autres Richard Schechner qui est derrière la montée, puis la séparation des *Performance Studies* des études théâtrales au sens plus classique et conventionnel du terme. Par son contrôle sur *The Drama Review* – justement sous-titré « A Journal of Performance Studies » à partir de 1980 – et son amitié avec Victor Turner, Schechner a été en mesure d'insuffler une nouvelle compréhension plus largement anthropologique au concept de performance. Si donc il faille lui en être reconnaissant, ce qui suit ne pourra le suivre dans l'ensemble de ses orientations praxéologiques et ses difficultés théoriques. Cf. surtout Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.

4. *Barthes par Barthes* (Paris, Seuil, p. 179) date de 1975 et est écrit à la troisième personne : « Au carrefour de toute l'œuvre, 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. »

5. Roland Barthes cité dans John Thobo-Carlsen, « Roland Barthes et la théâtralité », *Orbis Litterarum*, vol. 61, n° 5, 2006, p. 390.

tant le théâtre proprement dit que la question plus diffuse et abstraite de la théâtralité<sup>6</sup>. L'un n'est pas l'autre et les différences sont même substantielles. Le petit texte sur «Le théâtre de Baudelaire<sup>7</sup>» marque par exemple ce hiatus. Barthes y explique que les projets théâtraux de l'auteur des *Fleurs du mal* ont ceci en commun qu'ils se mettent eux-mêmes en échec en étant rigides, artificiels et par trop intelligents. «Ainsi posé, écrit Barthes, Baudelaire ne pouvait que mettre la théâtralité à l'abri du théâtre<sup>8</sup>.»

Seconde hypothèse alors. Si plusieurs ont remarqué que le moment où Barthes cesse d'aller au théâtre et d'écrire à son sujet correspond à celui où il s'intéresse de plus en plus aux sciences humaines et à la culture populaire – la fin des années 1950 avec, par exemple, la publication de *Mythologies* en 1957 – moins nombreux sont ceux qui ont vu qu'il n'y avait pas là rupture, mais continuité<sup>9</sup>. Celle-ci est très précisément assurée par le développement de la notion de théâtralité. Barthes élargit le cercle de ses réflexions sur le sens et la signification jusqu'aux rituels profanes et icônes sensibles qui peuplent la culture dans tout ce qu'elle a de plus mondain. Et c'est cela, du coup, qui est le plus intéressant chez lui. La théâtralité telle qu'il la conçoit doit servir à rendre compte de toutes ces situations où une signification se cristallise – ne serait-ce que momentanément –, où des individus s'entrapercent à travers leurs corps et gestes et où ils doivent s'orienter en conséquence.

Concrètement, ce texte se trouve divisé en trois parties d'inégale longueur. Dans la première, il sera surtout question de poser les bases – sans doute plus abstraites et théoriques – devant permettre d'identifier ce que peut, et ne peut pas être le concept même de théâtralité. Barthes fera ainsi franchement place à l'actualité de Barthes puisqu'il sera constamment mis en dialogue avec des auteurs plus récents, autant nord-américains qu'euro-péens. Ce sera alors la tâche de la seconde partie que de le replonger dans ce qui est davantage son contexte, c'est-à-dire principalement le dialogue noué avec le théâtre de Brecht à partir de la découverte du *Berliner Ensemble* en 1954. Cette rencontre unique a ceci de particulier qu'elle contient en germe l'ensemble des interrogations et thématiques propres à la théâtralité barthienne : rapport de proximité et de distance, signification indirecte, rejet du psychologisme, problème du corps, idée de la critique comme interprétation, etc. C'est donc en ayant passé à travers cette partie qu'il sera possible d'en arriver

6. La même thèse se trouve principalement chez Thobo-Carlsen, d'une part, et Sarrazac, de l'autre. *Ibid.* et Jean-Paul Sarrazac, *op. cit.*

7. Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», dans *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41-47.

8. *Ibid.*, p. 42.

9. Du côté de cette interprétation en termes de continuité, cf. entre autres Timothy Scheie, «Performing Degree Zero: Barthes, Body, Theatre», *Theatre Journal*, vol. 52, 2000, p. 161-181 de même que Charles J. Stivale, «Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left», *Cultural Studies*, vol. 16, n° 3, 2002, p. 457-484.

à une troisième sur la manière dont, chez Barthes, la théâtralité s'invite partout dans la culture de masse. Là, ce seront surtout les trois motifs ou mythes de la lutte, du Palace et des stars qui seront discutés. Étant mis en parallèle avec des discussions plus récentes – sur les scènes musicales par exemple – ils devraient donner à voir ce qui est à la fois la performativité inhérente et la signification plus profonde de cette culture aujourd'hui.

### **Qu'est-ce que la théâtralité?**

Pour surprenant que cela puisse paraître, il semble ne pas exister d'autres options que de commencer par ce que la théâtralité n'est pas. D'abord, et tel que je l'ai mentionné ci-haut, la théâtralité n'est pas le théâtre ou la nature de cette chose qui serait le théâtre. Parce que de toute façon ce dernier n'est pas une chose. Un théâtre comme salle de spectacle n'est rien sans la vie qui l'anime – et il y a du théâtre sans lieu fixe comme le théâtre de rue par exemple. La mise en scène et les décors? Les comédiens? Les gens pour les applaudir? À l'évidence, le théâtre et la théâtralité ne sauraient être l'apanage d'aucune de ces choses ni même l'ensemble à la fois fixe et immuable de celles-ci. En outre, cela correspond assez bien à tout un travail de sape opéré historiquement au XX<sup>e</sup> siècle pour déconstruire les certitudes et habitudes établies. Lorsque Barthes, par exemple, va proposer que la théâtralité se définisse comme le « théâtre moins le texte<sup>10</sup> », une large part de son propos va à la critique d'un certain « textocentrisme » propre aux classiques et à l'autorité que d'aucuns ont bien voulu leur donner. Comme si les acteurs ne se devaient que de déclamer un texte plus grand qu'eux. Comme si le théâtre n'était que la devanture de quelque chose de plus important derrière. Bien sûr, ni Barthes ni la très grande majorité des théoriciens contemporains ne peuvent s'y résoudre. Ainsi, en soulignant que ce dont il s'agit n'est pas davantage un texte qu'une chose, ce qui est visé renvoie à l'absence même d'une définition; une définition qui dirait: «voici, le théâtre d'où découle la théâtralité c'est ceci ou cela! »

Mais quoi alors? Ici, il sera surtout question de penser à nouveaux frais la théâtralité à partir des idées de *médiation* et d'*espace métaphorique*. Des pistes de réflexion existent en ce sens – chez Josette Féral notamment – qui insiste pour dire que cette théâtralité pour ainsi dire débordante est à la fois une forme de processus et un espace fictionnel dans la réalité quotidienne

.....  
10. Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, op. cit., p. 41.

en tant que telle<sup>11</sup>. En suivant ces idées ne serait-ce qu'un instant, il devrait ainsi être possible de se sortir au moins minimalement du carcan du théâtre.

En parlant de médiation et de processus, c'est la relation entre un sujet percevant et un objet perçu qui ressort surtout, à ceci près que cet objet est également un sujet percevant, concevant et interprétant. Pour Féral, entre autres, la théâtralité est affaire de point de vue – au sens non péjoratif du terme –, à savoir que c'est le regard, et d'abord celui du spectateur, qui crée ou recrée le monde sous l'aspect de la théâtralité. En une phrase succincte, la théoricienne montréalaise se résume en disant que la théâtralité est un « processus visant à regarder et à être regardé<sup>12</sup> ». Et, de fait, ce motif du regard ou de la perception agissante est assez répandu puisqu'il se trouve déjà, pour prendre cet autre exemple, chez Victor Hugo. Selon ce dernier, en effet, « le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art<sup>13</sup> ». Barthes dans tout cela ne dit pas autre chose en soulignant que « le spectacle est la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu<sup>14</sup> ».

Ce que ces auteurs ont ainsi en commun est de montrer chaque fois les liens étroits existant entre regard, représentation et signification. Le regard est création, ce qu'il touche est à jamais changé. En voyant à travers les lunettes de la théâtralité, autrement dit, c'est bien une réalité différente qui apparaît dans et par son « sens obtus ». Ses différentes composantes se donnent à voir en renvoyant les unes aux autres et en s'inter-signifiant. Le sens n'est pas alors derrière, mais donné au devant, à l'avant-scène pour ainsi dire. Féral une dernière fois :

Par le regard qu'il porte, le spectateur crée alors face à ce qu'il voit un espace autre dont les lois et les règles ne sont plus celles du quotidien et où il inscrit ce qu'il regarde, le percevant alors d'un œil différent, avec distance, comme relevant d'une altérité où il n'a de place que comme regard extérieur<sup>15</sup>.

Parallèlement, une part de l'étonnante beauté de cette citation tient à ce que l'extériorité du regard dont il est question soit concrètement à l'intérieur de l'espace dont il est aussi question. On est au théâtre de la société

11. Josette Féral, « Theatricality: The Specificity of Theatrical Language », *SubStance*, vol. 32, n<sup>os</sup> 2-3, 2002, p. 94-108. Chez les philosophes, Paul Ricœur est de ceux qui ont le plus insisté sur cette référence croisée de la réalité et de la fiction et ce, autant au plan ontologique qu'épistémologique. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome I-II-III, Paris, Seuil, 1983-1984-1985. Pour le commentaire, Jonathan Roberge, *Paul Ricœur, la culture et les sciences humaines*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 119-126.

12. Josette Féral, *op. cit.*, p. 98.

13. Victor Hugo cité dans Christophe Charles, « Société du spectacle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n<sup>o</sup> 186-187, 2011, p. 5.

14. *Barthes par Barthes*, *op. cit.*, p. 179.

15. Josette Féral citée dans Janelle Reinet, « The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality », *SubStance*, vol. 31, n<sup>os</sup> 2-3, 2002, p. 207.

et de la Cité en étant *dans* la théâtralité. L'espace ici est un espace de jeu, c'est-à-dire qu'il se conçoit d'abord comme un plan de mouvement et d'action – ne serait-ce que l'action de regarder justement. Et cela est de la plus haute importance pour le sociologue. En parlant de jeu et d'action, en effet, se découvre une différenciation pour le moins marquée des rôles d'acteur et de spectateur. La vie sociale est pleine de cette réversibilité faisant en sorte que l'on puisse passer de l'un à l'autre à tout moment : photographe photographié dans la foule des touristes par exemple, ou professeur une heure, usagé du transport en commun une autre, etc. Ce que ces exemples somme toute banaux ont ainsi tendance à montrer, c'est comment il n'y a pas lieu, pratiquement, d'opposer proximité et distance – les individus dans la théâtralité étant toujours proches et lointains les uns des autres – et comment, plus théoriquement cette fois, il n'y a pas lieu d'opposer les idées de performance et de réception.

Soit l'exemple de la *Cultural Pragmatics* chez Jeffrey C. Alexander. Ce dernier pose certes les auditoires comme partie prenante du réseau constitutif de toute performance, mais seulement d'une manière qui tend à en faire une forme de dépendance, c'est-à-dire une matière à la fois malléable et inerte<sup>16</sup>. La performance «performe» ou agit alors que la réception réceptionne ou pâtit dans ce qui est dit être une *fusion* des éléments, mais qui est en fait une détermination assez simple et directe. Où est l'action dans la réception et où se trouve la possibilité d'une rétroaction – de la part du spectateur, par exemple? Alexander n'apporte pas de réponse précise à ces questions.

Or voilà, n'est-ce pas ce travail de retour qui est de la plus haute importance et que permet plus justement de penser l'idée de théâtralité? Pour contre-intuitif que cela puisse paraître, ce détour par la théâtralité donne ainsi un meilleur accès à l'essence de l'agir; dite essence qui n'est rien d'autre que le fait de se faire et de relier. Des générations de sociologues se sont attardées à cette processualité et ont affirmé et réaffirmé le propre de l'interaction<sup>17</sup>. Ce que permet la théâtralité dans cette suite, c'est de réfléchir à

16. Jeffrey C. Alexander, «Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy», *Sociological Theory*, vol. 22, n° 4, 2004, p. 527-573. J'ai longuement présenté et commenté ailleurs cette théorie de la performance chez Alexander en prenant soin de discuter de chacun de ses six éléments constitutifs. Ce que je voudrais ajouter ici, c'est pourquoi le modèle reste à ce jour incomplet. Il y a, d'une part, des raisons qui touchent au style parfois revendicatif, sinon agressif du *Strong Program* et, entre autres, à son refus de tout dialogue avec des *Cultural Studies* qui, elles, se sont développées plus près de la réception, des auditoires, etc. D'autre part, il faut bien dire que le modèle se base sur une compréhension de la société civile elle-même surtout basée sur l'opposition ou le face à face entre des pouvoirs politiques et des médias. À mesure que ces médias se détraditionalisent et qu'ils font place aux *new medias* – Internet, principalement –, c'est la réalité de l'interpénétration des performances et des auditoires qui rattrape la théorie d'Alexander. Jonathan Roberge, «Jeffrey C. Alexander et les dix ans du programme fort en sociologie culturelle», *Cahiers de recherche sociologique*, n° 47, janvier 2009, p. 47-66.

17. Le dernier d'importance en lice étant certainement Collins. Randal Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

ce que l'action est dès toujours une forme de médiation – une médi-action<sup>18</sup> – qui a aussi ceci de particulier d'être toujours tournée et retournée dans la coprésence très réelle et concrète des individus de même que dans la signification et le symbolique.

À parler à la manière de Jean-Paul Sarrazac de la théâtralité comme « installation d'un espace de jeu et de sens<sup>19</sup> », c'est par ailleurs toute la question de l'espace comme lieu physique et sensible qui surgit. Où exactement se meut-on et agit-on? Où sont les décors? Comment sont disposés les accessoires? Quelle est la profondeur de la scène? On est bien quelque part dans la théâtralité et ce quelque part, pour la grande majorité des modernes que nous sommes, est irrémédiablement cette expérience massive de la ville et de son urbanité quasi dévorante. C'est là que les acteurs s'entrevoient, se croisent, se rencontrent, s'esquivent ou se tournent le dos. Dans un article qui mériterait sans doute d'être plus connu, Isaac Joseph parlait de la rue comme « autant d'*espace de rencontres* socialement organisées par des rituels d'exposition ou d'évitement » pour rapidement ajouter qu'il était difficile de trop insister sur la « dimension "scénographique" des espaces urbains »<sup>20</sup>. Le soleil se lève au bout du boulevard Saint-Laurent à la fin de *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay. C'est dans un bar-salon sur la rue Jean-Talon qu'auditionne *Doris* dans la chanson de Steven Faulkner, etc.

Ce que ces exemples – montréalais ô possible – démontrent ainsi, c'est que les espaces publics urbains ne sont jamais neutres et toujours fortement esthétisés. Il y a déjà plus de cent ans, Georg Simmel discutait de la beauté des villes italiennes, de leur harmonie ou de leurs surprises architecturales<sup>21</sup>. Flâneur avant la lettre<sup>22</sup>, il disait que chaque ville possédait son ambiance, sinon son âme propre. Perspectives, dédales, bruits, odeurs, etc., c'est donc tout cela, et tout cela en même temps, qui parle lorsque la ville nous parle, c'est-à-dire lorsqu'elle met en scène une expérience singulière. En l'occurrence, ce dernier concept de scène peut également être d'une aide certaine puisqu'il relève, à bien y penser, d'abord de la pratique et ensuite de l'anal-

18. J'emprunte cette idée à Jean-Claude Gillet qui, lui, l'emploie dans un sens somme toute beaucoup plus restreint. Jean-Claude Gillet, *Animation et animateurs. Le sens de l'action*, Paris, L'Harmattan, 1995.

19. Jean-Paul Sarrazac, « Le retour au théâtre », *Communications*, vol. 63, 1996, p. 12.

20. Isaac Joseph, « Reprendre la rue. Introduction », dans Isaac Joseph (dir.), *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, Paris, Éditions Recherche, 1995, p. 12-13. Assez proche de ce texte de Joseph mérite d'être signalé cet autre de Quéré dans lequel l'espace public – surtout urbain – est pensé comme mode d'apparaître, et ce, principalement à l'intérieur de catégories esthétiques. Louis Quéré, « L'espace public: de la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni*, n° 18, 1992, p. 75-92. Italiques dans l'original.

21. Georg Simmel, *Venise, Rome, Florence*, Paris, Allia, 1998.

22. C'est de fait Walter Benjamin qui va populariser un peu plus tard cette figure – du moins chez un public intellectuel. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 1997.



gie avec le théâtre<sup>23</sup>. Chaque ville un tant soit peu importante possède sa ou ses scènes : scène underground, scène des arts visuels, scène techno, etc. Il est dit des gens qui les animent et qui y participent qu'ils ne sont pas *sur* la scène, mais qu'ils font partie *de* la scène comme lieu de sociabilité et d'innovation, d'identité et de distinction. Et c'est cela qui est curieux à la fin, à savoir que l'on est pour ainsi dire *dans* la scène comme on est *dans* la théâtralité, à la fois englobé et dépassé.

Les différentes constituantes de la théâtralité s'assemblent petit à petit. Comme médiation et espace métaphorique, la théâtralité renvoie à une manière de voir, à une forme d'interaction et à un lieu marqué-marquant qui, tous ensemble et à terme, ne peuvent que pointer en direction de la dimension proprement ritualistique de la vie sociale. Et comment peut-il en être autrement ? Le rituel est bien l'ancêtre du dionysiaque, de l'art dramatique, du sport, etc. En lui s'opère une cristallisation symbolique ou une canonisation à travers laquelle des règles très souvent non écrites deviennent pourtant tout à fait réelles. Codes et signes renvoient ainsi constamment les uns aux autres : les choses se passent comme ceci et veulent dire cela.

C'est donc d'un système sémiotique complet dont il est question, ce qui ne signifie pas pour autant que le rituel ou la ritualité de la vie sociale soient une parfaite panacée. D'une part, il importe très certainement d'émettre des doutes vis-à-vis des approches macrosociologiques – à la Durkheim – qui font du rituel à la fois le fondement et l'incarnation de la conscience collective<sup>24</sup>. Le rituel, de fait, n'est pas la chose la mieux partagée du monde et n'assure pas l'ordre de ce qui est désordonné depuis déjà longtemps. D'autre part, il semble tout aussi important de souligner que le rituel n'apparaît pas clairement à ses acteurs<sup>25</sup>. Les règles ne sont pas tant connues ou inconnues que comprises et « performées ». C'est même là toute la grandeur et la misère de la ritualité, à savoir que le problème est la solution et vice versa : moins le sens d'un rituel apparaît évident, plus il se doit d'être « performé » et plus il est « performé », moins il apparaît évident. La compréhension se partage toujours l'interprétation à l'endroit même où le symbolique est double sens, sinon sens multiple. Le rituel, autrement dit, est le spectacle d'une instabilité fondamentale et d'une opacité foncière. Barthes, parce qu'il faut bien

23. Sur le concept de scène, en général, et de scène musicale, en particulier, les travaux de Will Straw et de Andy Bennett méritent très certainement d'être mentionnés. Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 411-422 et « System of Articulation, Logic of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388. Aussi Andy Bennett, « Consolidating the Music Scenes Perspective », *Poetics*, vol. 32, 2004, p. 223-234 et Andy Bennett et Richard Peterson (dir.), *Music Scene. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

24. Surtout Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1985 [1912].

25. Notamment Roy A. Rappaport, *Ritual and Religion in the Making of Humanity* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

retourner à lui, ne disait pas autre chose encore une fois : « on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : *une épaisseur des signes*<sup>26</sup> ».

### Barthes, la théâtralité et la critique

Revenir à Barthes après le détour par la théâtralité contemporaine ou en arriver à lui comme détour de cette même théâtralité signifie aussi de passer par la période d'un plus jeune Barthes, celle de la guerre et de l'après-guerre. Certes, beaucoup de choses ont été dites de la vie intellectuelle et artistique française de cette époque et il ne saurait ici être question de tout résumer<sup>27</sup>. Il suffirait surtout de rappeler les attaques du marxisme et de l'existentialisme contre la sclérose et la morosité ambiante et de montrer comment celles-ci, par exemple, trouvaient un certain écho dans des efforts comme ceux de Jean Vilar au Théâtre National Populaire (TNP) et au Festival d'Avignon dont il avait pris l'initiative. Entre 1953 et 1960, Barthes, lui, est surtout impliqué dans la revue *Théâtre populaire*<sup>28</sup> à titre de critique, mais également de co-éditeur. Ce qu'il cherche à penser, c'est un théâtre qui puisse être accessible, ouvert et peut-être même capable de changer ne serait-ce qu'une parcelle du monde. Quadrature du cercle alors ? Chose certaine, les réflexions barthiennes demeurent – presque à dessein – dans une constante tension entre idéaux de complexité et de limpidité, entre caractère démocratique et exigeant, etc. Et c'est donc dans ce contexte ou cet environnement que va se dérouler la première parisienne de *Muther Courage* par le *Berliner Ensemble* en 1954. Point tournant. Barthes est bouleversé, renversé, changé. Aucun mot n'est ainsi assez fort :

Cette illumination fut un incendie, écrit-il [...] il n'est plus rien resté devant mes yeux du théâtre français ; [...] Brecht m'a fait passer le goût de tout théâtre imparfait, et c'est, je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre<sup>29</sup>.

De fait, la citation comporte un *pathos* sur lequel il faudra s'expliquer ultérieurement. Pour l'heure, cependant, il s'agit principalement de voir toute l'admiration de Barthes devant la capacité du théâtre brechtien de faire tenir ensemble ce qui auparavant n'est jamais allé de soi. Ce théâtre, souligne-t-il, est « intelligent, politique et d'une ascétique somptuosité, [...] à la

26. Roland Barthes, « Littérature et signification », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 258. Italiques dans l'original. Une interprétation similaire se trouve aujourd'hui chez Fischer-Lichte par exemple pour qui la théâtralité est un « signe de signes ». Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 129.

27. Un sociologue comme Patrick Baert ferait très certainement mieux. Patrick Baert, « Intellectuals and Society: Sociological and Historical Perspectives », dans Delandry, Gerard et Turner, Steven (dir.), *Handbook of Contemporary Social and Political Theory*, Londres, Routledge, 2011, p. 200-211.

28. À ce sujet, voir surtout Andy Stafford, « Constructing a Radical Popular Theatre: Roland Barthes, Brecht and *Théâtre populaire* », *French Cultural Studies*, 1996, vol. 7, p. 33-48.

29. Roland Barthes cité dans John Thobo-Carlsen, *op. cit.*, p. 398.

fois révolutionnaire, signifiant et voluptueux<sup>30</sup> ». Ce dont il s'agit, c'est bien d'une dramaturgie critique ou engagée en un sens nouveau et Barthes insiste sur le fait qu'elle est absolument non réductible à une quelconque idéologie marxifiante<sup>31</sup>. Même davantage. Chacune de ses parties est non réductible aux autres, c'est-à-dire que le politique est non réductible à l'esthétique, que l'esthétique est non réductible au politique et ainsi de suite. Il y a plutôt dialogue et médiation entre parties dans ce genre d'œuvre complète – *Gesamtkunstwerke* – et ce, précisément parce qu'elle est sans compromis.

Quelques courts essais regroupés autour de *Mère Courage* et publiés dans *Théâtre populaire* peuvent rapidement ici servir d'exemple. L'aveuglement dont il est question n'est jamais ni innocent ni privé, mais doit permettre au public de confronter sa propre situation à la fois existentielle et historique.

Mère Courage, cantinière, dont le commerce et la vie sont les pauvres fruits de la guerre, écrit Barthes, *est* dans la guerre, au point qu'elle ne la voit pour ainsi dire pas [...] elle subit sans comprendre ; pour elle, la guerre est fatalité indiscutable<sup>32</sup>.

Et c'est là – dans le regard comme point nodal de la théâtralité très justement – que va s'opérer selon Barthes quelque chose comme un « dédoublement décisif » : « parce que nous voyons Mère Courage aveugle, nous voyons ce qu'elle ne voit pas<sup>33</sup> ». La proximité se mélange de distance dans une sorte de processualité qui en est l'accomplissement et qui est aussi une forme de prise de conscience. Lorsque Brecht parle de *Verfremdung*, c'est cette *distanciation* qu'il vise et non ce qui a malheureusement souvent été traduit par « aliénation ». Aussi, à bien y regarder, il est possible de comprendre que ce mouvement est à ce point important qu'il se répercute sur plusieurs niveaux.

*Primo*, Barthes identifie un niveau pour ainsi dire sémiotique où l'art dramatique brechtien « a moins à exprimer le réel qu'à le signifier<sup>34</sup> ». Le réalisme de Brecht est proprement « épique », ce qui veut dire qu'il est toujours transi de métaphores, qu'il est ouvert au double sens, etc. *Secundo*, il faut savoir que Brecht appliquait cette idée de *Verfremdung* au travail des acteurs à qui il demandait justement de ne pas s'identifier complètement à leur rôle. Pas de transe, pas de magie, rien donc derrière le jeu puisque tout est dans le jeu – c'est là la dimension performative pour ainsi dire avant la lettre de son théâtre. *Tertio*, ce travail ou ce labeur de distanciation en est un qui permet

.....  
30. Roland Barthes cité dans *ibid.*, p. 397.

31. Sur ce point, il importe tout de même de noter la pauvreté intellectuelle de certaines interprétations – marxifiantes justement – comme celle de Ellis Shookman, « Barthes's Semiological Myth of Brecht's Epic Theater », *Monatshefte*, vol. 81, n° 4, 1989, p. 459-475.

32. Roland Barthes, « Mère courage aveugle », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 48. Italiques dans l'original.

33. *Id.*

34. Roland Barthes, « Les tâches de la critique brechtienne », *ibid.*, p. 87.

au spectateur de faire un pas en arrière, de respirer et de réfléchir. Selon Barthes, le théâtre de Brecht ne s'impose pas, il est sans diktat, sans thèse ou propagande. Encore cette fois, les choses ne sont pas réductibles les unes aux autres chez lui : « la scène raconte, la salle juge, la scène est épique, la salle est tragique<sup>35</sup> ». C'est bien dès lors d'une distanciation interprétative dont parle Barthes en faisant référence à Brecht ; distanciation qui est la condition de possibilité même de la critique comme il faudra le voir dans quelques instants.

Avant d'en arriver à la critique par contre, il importe certainement de mieux cerner ce qui est simultanément le lieu et l'enjeu de cette triple distanciation. Dans l'interprétation ici défendue, ce lieu-enjeu ne cesse jamais d'être le corps dans sa relation intrinsèque avec la théâtralité. Pour Barthes et Brecht avant lui, le théâtre de la modernité a ceci de particulier qu'il est grevé, sinon vicié par l'esprit bourgeois et petit-bourgeois. Sous ses allures naïves, ce théâtre est éminemment politique puisqu'il martèle le même message sans même avoir le courage de l'énoncer clairement : soyez privatif et avare, vivez pleinement votre vie confortable, feutrée et capitonnée. Ce que rejettent Brecht et Barthes, autrement dit, c'est l'effusion de psychologisme et le spectacle pervers de l'intériorité. Et ceci qui mène à cet étrange paradoxe voulant que le visible n'ait pas pour tâche d'exprimer le sentimental et que si la psychologie masque, le masque, lui, ne cache rien. Ce n'est pas un hasard, par exemple, si plus tard Barthes a été fasciné par le *Bunraku* – le théâtre japonais de marionnettes – et que l'essai qu'il y consacra s'est retrouvé dans *L'empire des signes*<sup>36</sup>. Masque et marionnette donnent à voir des surfaces et des formes pleines et pleines de sens.

Plus généralement donc, ce dont discute Barthes, c'est bien de la lisibilité de ces objets animés que sont les corps, de la possibilité de les encoder et de les décoder<sup>37</sup>. Il y a ainsi une véritable théorie de la performance chez lui en ce que le geste et le mouvement rendent à elle-même la présence de l'acteur en l'empêchant de se stabiliser. En tout et pour tout, le corps est « figure de l'excès » ; sa signification change, évolue, déborde, etc. Ce qui est remarquable, bien sûr, mais qui est aussi hautement problématique. Corps fragile, corps vulnérable. Dans son essai sur le théâtre de Baudelaire, Barthes souligne que celui-ci a au moins le mérite de comprendre « la corporité troublante de l'acteur<sup>38</sup> ». Le corps signifie toujours, mais qu'est-ce

.....  
35. Roland Barthes, « Mère courage aveugle », *ibid.*, p. 49.

36. Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970.

37. Le commentaire de Sheie, pour sa part, insiste sur l'idée de « corps semiotisé ». Timothy Shei, *op. cit.*, p. 169.

38. Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 43. De fait, c'est cette même question du corps qui va se retrouver au centre des discussions plus récentes sur la théâtralité. Chez Féral, pour ne

qu'il signifie au juste, chaque fois et dans ses moindres détails? Si son secret n'est pas derrière lui dans un quelconque psychologisme profond, il est en lui comme tordu ou plié pour ainsi dire. C'est alors toute la grandeur et la misère de l'aperception et de l'interaction humaine qui s'y trouvent comme autant, par ailleurs, s'y trouvent toute la grandeur et la misère de la théâtralité. Entre autres exemples, c'est presque tout de la vie urbaine dont il a été question ci-haut qui se joue dans ce travail sur les corps, dans ce déchiffrement perpétuel des uns et des autres. Le corps est condition de possibilité et de rupture. Ici plus qu'ailleurs, il est proximité dans la distance et distance dans la proximité.

Il semble qu'il n'y ait d'autres choix que de passer par cette aperception-distanciation des corps comme relation critique pour pouvoir poser autrement la question plus générale de *la* critique. Fondamentalement, Barthes pense cette relation en tant qu'elle force un questionnement perpétuel, c'est-à-dire que l'espace-entre-les-hommes – pour parler comme Arendt – est assez incertain pour demander d'être rendu intelligible. Pensée en des termes plus positifs, c'est une invitation au dialogue à l'intérieur duquel il s'agit de laisser l'autre libre et autonome. C'est essentiellement cela le mot de Brecht cité précédemment : « la scène raconte, la salle juge ». Aussi, même en voulant réfléchir à la théâtralité quotidienne des rapports sociaux et à la réversibilité des acteurs et des spectateurs qui lui est propre, c'est à ce même résultat dialogique qu'il convient d'en arriver. Chaque fois, il est question d'une coproduction du sens et de la signification. La réception aussi est création et c'est donc cela la critique à la fin.

Dans un essai ouvertement polémique datant de 1966 et intitulé *Critique et vérité*, Barthes s'en prenait à l'idée de canon et à la possibilité d'en offrir une explication juste et objective<sup>39</sup>. Pour lui, le secret ou la vérité d'une œuvre quelle qu'elle soit est toujours de l'ordre de la médiation, d'une part, et de l'interprétation multiple, d'autre part. Le sens est ouvert et la critique travaille dans cette ouverture même. Ce qui apparaît ainsi de manière patente, c'est toute la distance qui sépare Barthes d'une acceptation classique de la critique, entre autres littéraire. Tout aussi patente, par contre, doit apparaître l'importante distance qui le sépare de la critique telle qu'elle était pratiquée dans tous ces milieux plus ou moins proches du Parti communiste français (PCF). La critique barthienne ne fait pas dans le refus, la coupure et la dénonciation. Sous les couverts d'un amour du peuple et des masses, elle ne verse pas dans le déni et le désaveu. Ce qu'elle fait plutôt, c'est d'anticiper

---

prendre que cet exemple, « le corps de l'acteur est le lieu privilégié de la confrontation entre le soi et l'altérité (op. cit., p. 100) ».

39. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

déjà des travaux comme ceux de Micheal Walzer dans *Interpretation and Social Criticism*<sup>40</sup>. Il y a une sorte d'idéal démocratique chez Barthes voulant que la critique reste auprès de la compréhension et de l'interprétation en cherchant surtout à décoder les signes, symboles et artefacts de notre monde. Et cela n'est nulle part plus évident que dans son immense intérêt pour tout ce qui peuple la culture populaire. Ce à quoi il faut maintenant arriver.

### **Barthes ou la culture populaire sous l'angle de la théâtralité**

Comme nous l'avons vu en introduction, il n'y a pas lieu d'opposer les écrits barthiens sur le théâtre et ceux plus près des sciences humaines et de la compréhension de la culture qu'ils mettent de l'avant. Non seulement ces textes se recourent-ils passablement dans le temps – la fin des années 1950 et le début des années 1960 –, mais encore, et peut-être plus fondamentalement, ils viennent proposer une même tâche pour la critique. Umberto Eco, en voulant synthétiser le projet de Barthes, dit qu'il représente une « pratique sociale d'interprétation critique de l'univers<sup>41</sup> ». Sa tâche est ainsi de se placer dans le creux des signes dans une sorte de socio-sémiotique patiente, attentive et ne pouvant, du coup, que vouloir s'attacher aux mythes qui l'entourent. Or voilà, s'attacher n'est pas s'attaquer aux mythes comme si ces derniers étaient des forteresses à conquérir ou à mettre à terre. « Tout mythe un peu général, écrit Barthes, est effectivement ambigu, parce qu'il représente l'humanité même de ceux qui, n'ayant rien, l'ont emprunté<sup>42</sup>. » Autrement dit que la tâche de la critique est plus complexe et ambivalente aussi parce que toute signification l'est elle-même.

Soit l'exemple parfait ou presque de l'essai sur la lutte – le catch en France – qui ouvre *Mythologies*<sup>43</sup>. Pourquoi presque parfait? Parce que d'abord la lutte ne meurt jamais et qu'elle a plutôt tendance à se propager des années 1950 à aujourd'hui, des sous-sols d'églises aux grands réseaux télévisuels. Ensuite, parce que la lutte, comme le démontre Barthes, est un mélange fin de profane et de sacré ou, plus justement, de sacré dans le profane et qu'à ce titre elle donne à voir un certain sens du trivial. C'est cela la lutte, à savoir un régime absolument remarquable de présence et de visibilité. Pour Barthes,

40. Cf. Michael Walzer, *Interpretation and Social Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1987. Plus récemment, des auteurs comme Reed ont fait sensiblement le même argument. Isaac Reed, « Cultural Sociology and the Democratic Imperative », dans Isaac Reed et Jeffrey C. Alexander (dir.), *Culture, Society and Democracy. The Interpretative Approach*, Londres, Boulder, Paradigm Publishers, 2007, p. 1-18.

41. Umberto Eco et Isabella Pezzini, « La sémiologie des Mythologies », *Communications*, vol. 36, 1982, p. 23.

42. Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, [1957], p. 231.

43. Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », *ibid.*, p. 13-23.

le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison ; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit<sup>44</sup>.

Pas de chichi, pas de dentelle. La lutte n'est pas subtile, mais limpide en ce que chacun de ses signes apparaît dans une « clarté totale ». Toujours selon Barthes, elle représente ainsi quelque chose comme « un paroxysme de la signification à l'antique<sup>45</sup> ». Le Bien et le Mal s'opposent franchement alors que la Justice passe nécessairement par la souffrance et l'humiliation. Sur quoi ? Sur qui ? Sachant ce qui était « la corporéité troublante » dans l'interprétation du théâtre baudelairien, la réponse ne saurait exactement surprendre comme étant encore le corps. Corps à la fois sculpté et huilé, brisé et sanglant. Corps dont les gestes éloquents n'ont d'égaux que les prouesses athlétiques. Barthes est pour le moins catégorique : « c'est donc le corps du catcheur qui est la première clef du combat<sup>46</sup> ». Il y a bien ainsi, à cet endroit, une théorie de la performativité qui est elle-même inséparable d'une théorie de la théâtralité. De fait, c'est la seule difficulté du texte de Eco que d'avoir compris Barthes à travers la « textualité du catch<sup>47</sup> ».

L'enjeu n'est pas là, comme en témoignent plutôt les six occurrences de la métaphore théâtrale dans l'essai en question. Et là encore, l'enjeu n'est pas dans le nombre d'occurrences. Ce qui est essentiel, c'est de voir que la complexité des gestes des lutteurs tient à leur interaction, mais aussi à leur besoin de gagner les faveurs de la foule. Autrement dit que les auditoires « performant », que les spectateurs sont acteurs comme en font foi, très souvent dans la lutte, les scripts qui envoient les protagonistes hors du ring<sup>48</sup>. Autre dimension importante de la performativité et de la théâtralité alors : celle du rituel. Barthes pense la lutte pour ce qu'elle « présente cérémoniellement au public une signification pure et pleine<sup>49</sup> ». Le fond est archétypal et c'est bien le propre de la performance que de le réactiver et de le rendre intelligible. Est-ce alors la tâche de l'intellectuel que d'en juger ? Au sens de comprendre, oui, au sens de condamner, non.

Un autre exemple de la manière dont la théâtralité s'imisce partout dans la culture populaire est cet essai déroutant et irrévérencieux intitulé « Au

44. *Ibid.*, p. 13.

45. *Ibid.*, p. 19.

46. *Ibid.*, p. 15.

47. Umberto Eco et Isabella Pezzini, *op. cit.*, p. 27.

48. Parce qu'elle insiste sur ce point, l'interprétation de Webley est certainement plus intéressante que celle de Eco. Irene A. Webley, « Professional Wrestling: The World of Roland Barthes Revisited », *Semiotica*, vol. 58, n° 1-2, 1986, p. 59-81.

49. Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », *Mythologies*, *op. cit.*, p. 23.

Palace ce soir... » d'abord paru dans *Vogue-Hommes* en 1978<sup>50</sup> – irrévèrentieux en tout cas » pour une certaine intelligentsia<sup>51</sup>. Il faut savoir que le Palace était un ancien théâtre parisien transformé en discothèque cette même année 1978 et rapidement devenu très en vue, branché, etc. Barthes y est comme un flâneur, heureux et presque réconforté :

[...] émotion de toujours : monter un escalier et déboucher sur un lieu vaste, traversé de lumières et d'ombres, entrer brusquement, comme un initié, dans le sacré de la représentation (même et surtout lorsque, comme ici, le spectacle est dans toute la salle). Théâtre : ce mot grec vient d'un verbe qui veut dire « voir ». Le Palace est bien un lieu dévoué à la vue : on passe son temps à regarder la salle, et, lorsqu'on revient de danser, on regarde de nouveau<sup>52</sup>.

Deux idées sont surtout frappantes ici. D'une part, il y a celle voulant que la discothèque soit autour de ses acteurs et donc que ceux-ci soient bien à l'intérieur de sa théâtralité – ce qui, en outre, avait été dit ci-haut à propos des gens à l'intérieur des scènes musicales, underground ou autres. Pour Barthes, le Palace met en scène justement quelque chose comme « un art public, en ceci qu'il s'accomplit au milieu du public<sup>53</sup> ». Interactions, corps, désirs, tout se trouve toujours médié par la surabondance, entre autres, de son et de lumière. Ce qui amène au second point. D'autre part donc, Barthes parle de ce qui se passe au Palace comme d'un « art total » qui serait à la fois une figure de l'excès<sup>54</sup> et une forme d'assemblage et de rassemblement.

Une coïncidence des contraires ? Chose certaine, il semble difficile de ne pas sentir le plaisir de Barthes lorsqu'il souligne que « le nouveau, c'est cette impression de synthèse, de totalité, de complexité : je suis dans un lieu qui se suffit à lui-même<sup>55</sup> ». Pour peu, cela donne l'impression qu'il a non seulement trouvé la théâtralité longtemps cherchée – cette « épaisseur de signes » –, mais qu'il a pu l'habiter ne serait-ce qu'un instant. Cela étant dit, est-ce seulement trop trivial et naïf de sa part ? Autrement dit, est-ce que Barthes n'est pas en train de succomber au mythe appelé « Palace » ? La question se pose. Par contre, il serait surprenant que Barthes n'ait jamais oublié que le

50. La version suivie ici est celle reprise dans *Incidents*. Roland Barthes, « Au Palace ce soir... », dans *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, p. 65-69.

51. Jean-Paul Sarrazac, entre autres exemples, parle d'une « véritable profanation » et de la « sauvagerie de cet article » avant, il est vrai, d'apporter d'autres nuances sur ce qui apparaît finalement être l'importance de l'article. Jean-Paul Sarrazac, « Le retour au Théâtre », *Communications*, vol. 63, 1996, p. 16-20.

52. Roland Barthes, « Au Palace ce soir... », dans *Incidents*, op. cit., p. 66. Nos italiques sauf pour « théâtre » dans l'original.

53. *Ibid.*, p. 67.

54. Ce qui, bien sûr, contredit cette expression de la sagesse populaire suivant laquelle « dans la nuit tous les chats sont gris ». En l'occurrence, assez peu de choses sont plus contrastées, bigarrées, mal alambiquées, tordues et parfois même dangereuses que la vie nocturne des grands centres urbains. À ce propos, voir surtout David Grazian, « Urban Nightlife, Social Capital, and the Public Life of Cities », *Sociological Forum*, vol. 24, n° 4, 2009, p. 908-917 de même que l'excellent livre de Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press, 1995.

55. Roland Barthes, « Au Palace ce soir... », dans *Incidents*, op. cit., p. 69.



mythe est une « parole dépolitisée<sup>56</sup> » qui demande à l'être. Seulement, il sait aussi que les choses sont infiniment plus complexes entre la culture et le politique, à la fois proches et lointaines. Parfois, c'est la culture qui s'invite dans le politique, comme c'est le cas dans tous ces « mythes à gauche<sup>57</sup> » dont la figure de Staline reste l'archétype. D'autres fois, c'est de renoncer au cercle magique de la dénonciation de la dénonciation de la dénonciation qui donne accès à un sens qui autrement ne trouverait pas à se voir critiquer.

Dernier cas de figure enfin : les célébrités. Elles non plus ne meurent jamais dans la culture de masse et c'est sans trop de surprise qu'elles réapparaissent ici et là chez Barthes comme autant dans des écrits d'une plus grande actualité<sup>58</sup>. Jeffrey C. Alexander, entre autres, leur a consacré un article récent dans lequel le point de départ se trouve justement dans l'analyse barthienne du « Visage de Garbo<sup>59</sup> ». Pour l'un et l'autre, l'actrice avait cette infinie beauté reconnaissable à son visage « de neige et de solitude ». Elle était bien *La Divine* comme tout le monde l'appelait et c'est à cette sacralité ou à cette expérience mystique que fait écho Barthes en parlant de « visage déifié » et Alexander, lui, de visage « comme un totem » – d'aucuns reconnaîtront l'origine durkheimienne de cette dernière expression.

Les deux auteurs s'accordent donc pour dire que le mythe de Garbo fonctionne comme image et signe, mais uniquement sur un mode performatif. Ce visage performe la célébrité, sa beauté envoûtante donne le sens de la richesse, de la gloire et d'un style de vie inaccessible. Or, c'est là que s'arrêtent les similarités, à savoir à l'endroit où Alexander se montre incapable de voir la destination de ce processus et d'en tirer les conséquences. Le problème, en effet, est que Alexander reste sous le charme de la performance et qu'il s'empêche ainsi de voir tout ce qui en est de sa réception – c'est, de fait, la même critique qui avait été émise en début d'article. Autrement dit, Alexander voit la vedette, mais pas ce que Barthes, plus sagement, entrevoit comme étant la « mise en vedette<sup>60</sup> » au sens large. C'est cela le plus complexe et le plus important, c'est-à-dire le travail ou la négociation qui se fait entre des producteurs de célébrités et des auditeurs qui ont eux aussi leur mot à dire.

Pour peu, il faudrait dire que Barthes anticipe ici certaines des meilleures intuitions des *Cultural Studies* ou de la sociologie pragmatique de la cri-

56. Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », dans *Mythologies*, op. cit., p. 216-219.

57. *Ibid.*, p. 219-222.

58. Voir entre autres Joshua Gamson, « The Assembly Line of Greatness: Celebrity in Twentieth Century America », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 9, 1995, p. 1-24 et Chris Rojek, *Celebrity*, Londres, Reaktion Books, 2004.

59. Jeffrey C. Alexander, « The Celebrity-Icon », *Cultural Sociology*, vol. 4, n° 3, 2010, p. 323-336.

60. Roland Barthes, « La vedette : enquêtes d'audience », dans *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, 2009 [1963], p. 202-233.

tique : « “la vedettisation” n’est pas reçue sans combat ; quel que soit le degré de sincérité des réactions, elles témoignent toutes d’une conscience aigüe du phénomène, “distancé” par le sujet, même dans les cas d’adhésion, selon les meilleures règles de l’esprit critique<sup>61</sup> ». Les gens ne sont pas tous ou toujours si naïfs ; très souvent ils se rendent compte de l’aspect préfabriqué de la culture de masse ou du ridicule derrière la montée fulgurante de telle ou telle vedette. « J’aime », « J’aime pas », « et pourtant », « mais oui », « mais non ». Ce à quoi Barthes arrive ainsi, c’est à une ambiguïté du jugement ou à un jugement en mi-ton de la part des auditoires. Ce qui n’est peut-être pas rien. Si cela pouvait se montrer exact, « cela dispenserait notamment de condamner [la culture de masse], puisqu’il serait avéré que la société elle-même prend en charge ses propres voies de contestation ». Pas rien, en effet.

## Conclusion

Reste la question abandonnée momentanément du *pathos* qui accompagne la décision de Barthes de se distancier du théâtre. Que se cache-t-il, en effet, derrière des phrases comme « j’ai toujours beaucoup aimé le théâtre et pourtant je n’y vais presque plus » ou « Brecht m’a fait passer le goût de tout théâtre imparfait, et c’est, je crois, depuis ce moment-là que je ne vais plus au théâtre » ? La question est lourde de sens et il faudrait avoir montré dans ce qui précède qu’elle met radicalement en jeu les liens pouvant unir représentation, signification et action. L’idée de théâtre comporte toujours une certaine part d’utopie en tant qu’elle anticipe une pure représentativité qui s’annulerait en tant que représentation. L’idée de théâtre a ainsi plusieurs des allures d’un pari : celui de la transparence de l’action à travers la présentation de son sens. Si donc Barthes s’en éloigne progressivement, c’est qu’il va découvrir une approche à la fois plus simple et plus exigeante. Ce sera la théâtralité et celle-ci sera *dans* l’action et la Cité. Posée de la sorte, elle aura pour tâche non pas de s’annuler, mais de construire ce dont elle participe déjà.

La théâtralité, autrement dit, se doit d’être pensée comme un régime de visibilité immanent qui éclaire la vie sociale à partir de son ventre même. C’est en outre ce qui a été vu dans la première partie de ce texte. Comme manière de voir, médiation et métaphorisation, la théâtralité se transige entre des individus qui s’entraperçoivent tantôt sur un mode performatif, tantôt sur un mode réceptif. C’est proximité *et* distance ; ce qui comporte un aspect hautement pratique et concret – le corps, le béton des villes –, mais aussi

61. *Ibid.*, p. 228. J’ai discuté ailleurs des liens entre ces courants théoriques. Jonathan Roberge, « De la critique culturelle dans la société civile globale. La part des mouvements sociaux, des médiacultures et des crises humanitaires », *Sociologies et sociétés*, sous presse.

un aspect plus ritualistique et franchement ambigu. Pour Barthes, et Brecht avant lui, tout est alors question de trouver la juste distance, et ce, que ce soit entre la réalité et l'expression de sa signification, entre la performance et son vécu par l'acteur ou entre la performance et sa réception-interprétation. Tel qu'il a été vu dans la seconde partie du texte, une très grande partie de l'effort intellectuel de Barthes consiste à penser cette distanciation comme création d'un espace dans lequel la critique pourrait migrer et s'installer. Ce qui n'est pas évident justement puisque cet espace en question ne peut qu'être immanent au social, dans et par la théâtralité, etc. C'est ainsi que la troisième et dernière partie de l'article a voulu tester la possibilité d'une critique attachée à la culture populaire. Ce que les exemples de la lutte, du Palace et des vedettes ont eu alors tendance à montrer, c'est qu'en posant la critique comme compréhension, celle-ci comprend qu'elle n'est pas seule à être valable.

Il s'agit donc, pour finir, de tirer les conséquences de cette conception de la théâtralité et de la critique. Et ici de deux choses l'une. *Primo*, le chemin parcouru incite fortement à redéfinir la position de l'intellectuel, en général, et du sociologue, en particulier. L'appel de Barthes est un appel en faveur d'une certaine humilité qui est alors aussi une certaine audace dans le jugement et l'interprétation. Toujours il y a ce danger du « je ne comprends pas donc vous êtes idiots<sup>62</sup> » et la meilleure manière de s'en prémunir est bien de rester auprès des formes symboliques. C'est cela que doit permettre l'idée de théâtralité, à savoir une intelligence du social – pour parler comme Berthelot cette fois – qui soit pour toujours enroulée dans la culture et la critique culturelle. *Secundo*, il semble bien que cette idée de théâtralité vienne informer une position de la société sur elle-même. Comme il a été dit plusieurs fois, cette théâtralité est une manière de voir en sorte qu'il soit possible de dire qu'elle est une manière pour la société de se voir. Petit détour, grande réflexivité. Barthes posait ces questions jadis: « Que vaudrait et deviendrait une société qui renoncerait à se distancier? Et comment se regarder autrement qu'en se parlant<sup>63</sup>? » Questions ouvertes.

62. Roland Barthes, « Critique muette et aveugle », dans *Mythologies*, *op. cit.*, p. 35.

63. Roland Barthes, « Que deviendrait une société qui renoncerait à se distancier? », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2009 [1974], p. 572.