

MYTHOLOGIES BARTHESIENNES : DIFFERENTS STEREOTYPES ET IMAGOTYPES

Maria João Simões¹

RÉSUMÉ : Roland Barthes, dans son œuvre *Mythologies*, interprète les signes de la société de son temps, surchargée de discours et d'images dont il faut comprendre la signification. Par ce biais, R. Barthes scrute les stéréotypes et les types sociaux. L'étude des stéréotypes se révèle importante pour comprendre la catégorisation stéréotypique étudiée par la Psychologie Sociale et l'Imagologie pour étudier la complexité des représentations littéraires. Cette étude vise à percevoir, dans un premier temps, certains aspects des représentations et des catégorisations culturelles ; dans un deuxième temps, nous noterons la reprise de la théorisation barthesienne par Stuart Hall dans ses réflexions sur les représentations culturelles et leur potentiel symbolique, essentiel au partage culturel. Dans un troisième temps nous examinerons comment la pratique interprétative, déclenchée dans *Mythologies*, se répercute sur les études imagologiques, en particulier, sur les auto-images nationales (*imagèmes*) véhiculée dans l'œuvre *Nacional e Transmissível* d'Eduardo Prado Coelho.

MOTS-CLÉS: Barthes, type, stéréotype, imagologie, mythologie.

BARTHESIEN'S MYTHOLOGIES: DIFFERENT STEREOTYPES AND IMAGOTYPES

ABSTRACT: In his work *Mythologies*, Roland Barthes presents an interpretation of the signs of the society in his time, overcharged by discourse and images, whose significance needs to be fully understood. Following this approach, R. Barthes becomes a scrutineer of stereotypes and social types. Presently, the study of stereotypes is important to understand how we process stereotypical and imagological mental categories. The purpose of this study is to understand, firstly, some facets of cultural representations and categorisations; secondly, we will observe the uptake of Barthesian theorization by Stuart Hall in his considerations of cultural representations and their symbolism, which is essential for cultural sharing; thirdly, we will analyse how the practice of interpretation, triggered by *Mythologies*, influences imagological studies nowadays, in particular, the national auto-images (*imagemes*) in the work *Nacional e Transmissível* by Eduardo Prado Coelho.

KEYWORDS: Barthes, type, stereotype, imagology, mythology.

¹ Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, Portugal. Membre de l'unité de recherches du Centre de Littérature portugaise et coordinatrice du Projet "Littérature, Imagologie et Transnationalisme". E-mail : mjsimoes@fl.uc.pt

Réflexions préliminaires

La théorie de la littérature comparée se déploie dans plusieurs domaines d'étude et selon différentes perspectives d'approche des objets de l'art littéraire, parmi lesquels se trouve le domaine de l'Imagologie. Ce domaine de recherche, *grosso modo*, rassemble l'étude des représentations de l'« autre », de celui qui nous est étranger, de l'« autre » qui est différent, et qui, pour cette même raison, (nous) oblige à repenser notre auto-image une fois confrontée avec les hétéro-images. L'Imagologie, cependant, présuppose la connaissance du processus de la représentation, largement étudié par la Sémiotique.

Entre autres penseurs, Stuart Hall a bien montré l'importance de l'étude de la « représentation » (ainsi que le rôle de Roland Barthes dans ce domaine) en ce qui concerne la compréhension des phénomènes culturels et, notamment, la compréhension des rapports entre culture et identité et entre différentes cultures. En 1992, Hall affirmait déjà :

[...] Les cultures nationales sont composées non seulement par des institutions culturelles mais aussi pas des symboles et des représentations. Une culture nationale est un discours — une forme de construire des significations lesquels influencent et organisent, aussi bien nos actions que la conception de nous-mêmes. [...] Les cultures nationales construisent identités par le biais de la production de signifiés sur la « nation » que nous pouvons identifier (HALL, 1992, p. 274-295).

En partant donc de la perspective de « l'imagologiste », nous essaierons de pointer quelques aspects de différents types de représentations tels que les stéréotypes, les imagotypes et/ou les mythes et de montrer quelques rapprochements et quelques différences. Méthodologiquement, nous partirons de la réflexion de certains aspects de la représentation dans la stéréotypie et dans les processus de catégorisation, passant, par la suite, à une brève observation sur ce qui approche les représentations partagées des mythes modernes, pour, finalement appliquer les éléments abordés à une analyse de concrète qui nous sert d'exemple.

1. Représentations culturelles et catégorisations

Grand nombre des représentations culturelles utilisent et diffusent des stéréotypes nécessaires à notre vie socioculturelle et à nos relations sociales ; pourtant, quoique utiles, les stéréotypes peuvent être néfastes à l'échange culturel et à l'interculturalité, si défendue de nos jours. Pour que l'on puisse mieux comprendre

le fonctionnement des stéréotypes, il est important de prendre en considération les apports de la Psychologie Sociale sur leur conceptualisation.

Dès les textes pionniers de Tajfel et de Turner, et, plus tard, de Craig McGarty sur les stéréotypes, l'accent est mis sur le trait de représentation mentale impliquée dans les images des groupes, sur la vectorisation haut-bas de la stéréotypie et sur le caractère normal et positif des procédés de catégorisation. Ainsi, Henri Tajfel (CINNIRELLA, 1997, p. 45) distingue trois fonctions différentes de la stéréotypisation : a) la causalité sociale ; b) la fonction justificative ; c) la fonction de différenciation. Il s'agit alors de comprendre que les stéréotypes correspondent à la nécessité de catégorisation stimulée par les enjeux sociaux, suivant « le *principe de méta-contraste* » (MCGARTY et al., 2002, p. 21). Ainsi, les stéréotypes doivent être compris comme des constructions psychologiques produites par des impressions et des croyances partagées².

Différemment de la Sociologie et de la Psychologie Sociale qui étudient la stéréotypie pour mieux comprendre la société, l'Imagologie³ ne vise pas l'étude du fonctionnement social, mais plutôt le fonctionnement du discours littéraire ou du texte artistique et l'agencement spécifique des représentations mentales, c'est-à-dire, des stéréotypes et des imagotypes. Comme nous prétendons mettre en relief, pour les études imagologiques, la mise en évidence du caractère normal, récurrent et positif des procédés de catégorisation stéréotypique est très importante, étant donné qu'ils contrarient le poids négatif traditionnellement associé aux stéréotypes, permettant ainsi de voir la normalité de « l'étrangeté », de « l'étranger » sans effacer le démontage des préjugés. Il convient de souligner que la « positivité » paraît être plus accentuée dans le cas de l'imagotypie. De plus, il convient de retenir un autre aspect identifié dans les stéréotypes : la différence mentionnée par Craig McGarty entre la « formation d'images stéréotypées courantes d'impressions de groupes sociaux » et la « connaissance stéréotypée à long terme » (MCGARTY *et al.*, 2002, p. 20).

² Les psychologues sociaux affirment que « les stéréotypes sont des croyances normatives semblables à d'autres croyances. Ils sont partagés par les membres des groupes, non seulement à cause des expériences communes ou du savoir partagé dans la société, mais aussi parce que les membres des groupes agissent en coordonnant leurs comportements surtout dans des situations de conflit intergroupe » (MCGARTY *et al.*, 2002, p. 5). Au-delà de la conceptualisation du stéréotype comme construction mentale, les travaux des psychologues sociaux, étayés par des enquêtes et des expérimentations, nous enseignent que les stéréotypes peuvent être dormants, peuvent avoir des fluctuations, et, selon les contextes, peuvent fonctionner comme des « variations sur un thème » (CINNIRELLA, 1997, p. 46) tout en préservant un noyau stable. Ces « variations » sont visibles dans les fictions littéraires où les nuances, multiples et subtiles, sont vérifiables selon la perspective des personnages dans de nombreuses situations romanesques. Elles permettent, non seulement, d'attester les petites différences par rapport à des stéréotypes-noyaux, mais se révèlent également importantes pour le désenchevêtrement de la toile complexe des relations entre les personnalités représentées.

³ Selon Manfred Beller et Joep Leerssen, le mot *imagologie* « est un néologisme technique qui s'applique à la recherche sur le terrain de nos images mentales de l'Autre et de nous-mêmes ». (BELLER & LEERSSEN, 2007, p. xiii).

Nous considérons que ces aspects — la stéréotypie positive et la connaissance stéréotypée à long terme — peuvent contribuer à l'éclaircissement de similitudes et de différences entre le stéréotype, l'imagotype voire les petits mythes contemporains. En effet, si, d'un côté, ils ont en commun le fait d'être des constructions ou des représentations mentales, et de se manifester discursivement, d'un autre côté, l'imagotype doit être compris et étudié en considérant l'accroît de complexité⁴ qui va du langage et du discours quotidien jusqu'à la composition de l'œuvre d'art, en tant que système sémiotique secondaire — statut que Barthes a revendiqué aussi pour le mythe, comme nous le verrons. Plus spécifiquement, en termes de fonctionnement des imagotypes, bien qu'il y ait une certaine similitude avec le jeu contrastif de la stéréotypie, nous vérifions d'importantes différences, car le jeu contrapuntique entre les hétéro-imagotypes (ou images de l'«autre», étranger) et les auto-imagotypes n'est pas nécessairement (ou exclusivement) dominé par l'opposition, puisque ces représentations établissent un jeu interactif qui va se modifier au fur et à mesure des changements de situations dans l'intrigue ou dans la narration.

Pour illustrer cette idée, nous pouvons penser à l'ensemble des textes d'approche de la culture japonaise que Barthes tisse dans *L'Empire des signes* (. Le contraste entre la culture japonaise et la culture européenne est, implicitement, le point de départ de cette œuvre, où, bien sûr, Barthes utilise beaucoup d'oppositions. Dans le texte sur les « baguettes », par exemple, l'auteur utilise une simple opposition entre le goût de la grandeur et de la quantité dans la nourriture européenne et le goût du tout petit et même de la minuscule de la nourriture japonaise. Cependant, d'autres textes sont beaucoup plus complexes comme c'est le cas du texte « Sans adresses ». Dans ce cas précis, l'auteur expose la cartographie typique du Japon en montrant des plans de villes sans nom de rues — bien étranges à nos yeux—, mais le jeu va bien au-delà du simple contraste, puisqu'en mettant en évidence la différence dans la manière de penser et de s'orienter en ville, nous retrouvons aussi des ressemblances dans la façon de s'orienter et des similitudes dans certains points de référence : les parkings ou les grands pôles commerciaux à l'intérieur des gares, etc. Beaucoup d'autres textes dans cette œuvre dévoilent la complexité, la densité et le caractère épuré des signes culturels japonais (comme, par exemple, celui sur le théâtre Haïku) et prouvent que Barthes réussit à capturer la différence culturelle en l'accueillant — révélant ainsi une vision marquée par « l'allophilie ».

⁴ Manuel Sánchez Romero, attire aussi notre attention sur cet accroît de complexité de l'imagotype : « Il faut prendre en compte ici que l'imagotype abrite plus d'éléments que l'image. (...) C'est à dire, les imagotypes sont la *somme* de stéréotypes, de préjugés et images. (...) Ainsi, les imagotypes font référence normalement à des opinions générales, comme par exemple à des préjugés, stéréotypes (négatifs ou positifs), des images ou bien à un mélange de ces éléments, et possèdent une fonction idéologique ou utopique et peuvent connaître une évolution historique. (...) » (SÁNCHEZ ROMERO, 2005, p. 24)

Maintes fois, en vérité, les récits de voyage et les romans révèlent la complexité de l'Imagologie en représentant des rencontres ou des chocs culturels à travers un ensemble de figurations imagotypiques qui vont de la proximité à la distance, de l'entente à la divergence, de l'allophilie à la xénophobie, etc. Ce jeu relationnel réalisé à l'intérieur d'univers fictionnels s'étend au monde de l'Esthétique, impliquant, selon Jacques Rancière⁵, le partage du sensible.

Les différentes représentations ou images mentales — à des niveaux différenciés — ont donné naissance à plusieurs désignations : Bronislaw Baczko, par exemple, parle d'« imaginaires sociaux », que Daniel-Henri Pageaux trouve proche de la désignation d'« agrégats mythoïdes » dont a parlé Michel Cadot. À ce propos, Daniel-Henri Pageaux, affirme :

... ces « imaginaires sociaux » nous intéressent dans la mesure où ils sont plus que des stéréotypes [et] en ce qu'ils n'ont pas la structure, le schéma par enchaînement de séquences du mythe, ni son exemplarité, ni son scénario (mot emprunté à Lévi-Strauss) qui range le mythe du côté du texte déjà virtuellement existant, prêt à remployer par l'imaginaire de l'écrivain.

L'une des fonctions de ces imaginaires sociaux consiste dans l'organisation et la maîtrise du temps collectif au plan symbolique. (PAGEAUX, 1995, p. 89).

Suivant cette voie, nous pouvons considérer que les imagotypes occupent une position intermédiaire entre les stéréotypes et les mythes. Les imagotypes sont plus complexes que les stéréotypes, puisqu'ils peuvent présenter de brefs éléments narratifs (en tenant compte qu'un imagotype peut évoluer et se modifier historiquement), mais ils dépendent aussi des procédés d'inférence habituels dans la lecture de compositions narratives ou romanesques. Ils ne suivent donc pas la séquence narrative présentée par le mythe — le mythe contient la logique propre d'une « petite histoire » ou « anecdote », avec une progression narrative même s'il ne présente pas forcément de début, de milieu et de fin (comme nous le vérifions dans la plupart des mythes anciens), puisque cette structure peut être plus implicite qu'explicite. De plus, les mythes peuvent renfermer des desseins moralisateurs, exemplaires ou emblématiques, mais toujours symboliques.

S'il est important de percevoir ces différences entre stéréotypes, imagotypes et mythes, c'est parce que ces représentations sont fondamentales pour la

⁵ À ce propos, Jacques Rancière affirme : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives ». (Rancière, 2002, p. 12).

compréhension de la culture et nous permettent d'aborder certains aspects de la problématique du partage symbolique.

2. Représentations culturelles et partage symbolique

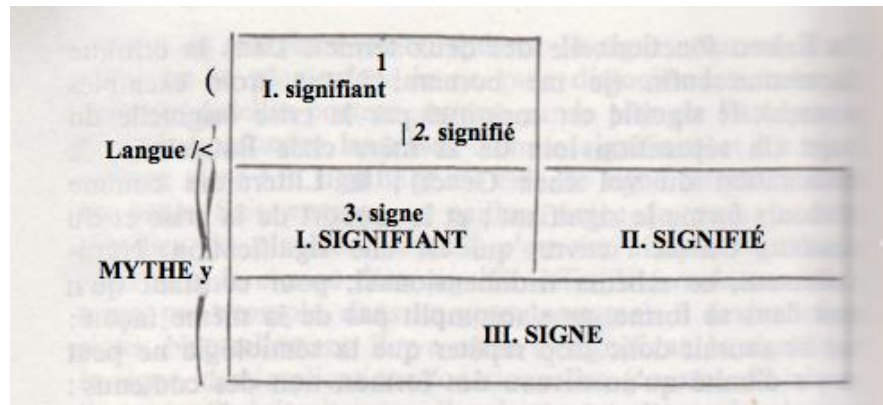
Pour Stuart Hall, la *culture* implique l'existence de « significations partagées » à l'intérieur desquelles « le langage » se révèle être « le moyen privilégié par lequel nous donnons un sens aux choses et à travers lequel le sens est produit et échangé », à l'intérieur du « circuit de la culture ». La culture se construit ainsi comme un « référentiel de valeurs et [de] significations culturelles » (HALL, 2003, p. 1)

Or, c'est à l'intérieur de ce référentiel de significations que nous pourrions trouver les mythes, qui, selon Barthes, appartiennent à la « parole » — mot qu'il serait, peut-être, plus juste de traduire aujourd'hui par discours, étant donné la caractérisation communicationnelle que Barthes lui attribue.

Une fois l'accent mis sur l'idée barthésienne selon laquelle le mythe est une « parole » ou une pratique langagière⁶ et une fois compris que cet aspect implique son inclusion dans le système communicationnel qui est le fondement de toute culture — il ne sera pas étonnant de voir que Stuart Hall incorpore la théorisation barthésienne dans son œuvre *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*⁷, publiée en 1997. Les idées de cet important théoricien — un des initiateurs des Études culturelles — ont atteint un vaste public grâce à son caractère innovateur et, lorsque ses œuvres furent publiées par The Open University, où il a été professeur, elles se sont encore plus répandues, atteignant un public plus vaste et plus hétérogène. Si, très tôt, les théories de Barthes ont été intégrées dans la pensée de Stuart Hall, ceci devient indéniable dans *Representation* par l'inclusion des deux textes de Barthes intégrant le *corpus* de textes essentiels à analyser et à connaître (HALL, 2003, p. 68-69) : un extrait du texte « Rhétorique de l'image » et un autre extrait du célèbre texte « Le mythe, aujourd'hui ». L'extrait choisi sur le mythe est celui où Barthes présente son célèbre schéma publié, en 1957, dans *Mythologies* :

⁶ La considération du mythe en tant que parole implique son inclusion dans le système communicationnel.

⁷ Il est important de noter également que l'inclusion des textes de Barthes dans l'œuvre de Stuart Hall se retrouve au chapitre intitulé « Le travail de la représentation » [The work of representation] dans l'œuvre déjà citée *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Culture, Media and Identities). Nous pouvons voir la façon dont le titre du chapitre signale la représentation comme processus.



De plus, dans le troisième chapitre théorique, intitulé « From language to culture : linguistics to semiotics », Stuart Hall (2003, p. 36) initie les réflexions consacrées au mythe par des citations de Barthes, considérant les démarches interprétatives du théoricien français indispensables vis-à-vis la décodification et la compréhension de messages cachés dans les images et dans les discours, et soulignant, à juste titre, la potentialité du raisonnement permis par le doublage (« the two staggered systems ») identifié dans le système de représentation qui est le mythe⁸, selon Barthes.

Nous pouvons noter qu'au début de l'explication⁹ barthésienne du processus sémiotique du mythe, la notion de *récit*, que beaucoup de penseurs ont considérée comme une caractéristique distinctive du mythe, n'apparaît pas. Avec une perspective influencée par le structuralisme, Barthes prétend expliquer le mythe en intégrant son fonctionnement dans un système de signification et de communication, obéissant à la triade signifiante, signifié et signe¹⁰. Cependant la notion de « narrativité » (*narrativity*)

⁸ Selon Barthes, « le mythe est une parole (...) le mythe est un système de communication, c'est un message (...) On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second*. (...) Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage ». (Barthes, 1957, 193, 199).

⁹ Au début de son essai Barthes utilise le terme « parole » avec un sens communicationnel qui est proche de la notion de discours, mais « parole » est aussi « l'action de dire », c'est-à-dire le fait de dire et le processus de dire.

¹⁰ En ce qui concerne le premier, Barthes affirme : « Le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë il est à la fois sens et forme, plein d'un côté, vide de l'autre. (Barthes, 1957, p. 202). Quant au signifié, Barthes écrit : « Le signifié : cette histoire qui s'écoule hors de la forme, c'est le concept qui va l'absorber toute. Le concept, lui, est déterminé : il est à la fois historique et intentionnel ; il est le mobile qui fait proférer le mythe. (...) Le concept rétablit une chaîne de causes et d'effets, de mobiles et

n'est pas pour autant absente dans la totalité du texte. Elle est présente lorsque Barthes attire notre attention, non seulement sur le fait que le signifiant est multiple, mais aussi sur le fait que le signifié peut « rétablir une chaîne de causes et d'effets, de mobiles et d'intentions, en absorbant l'histoire proposée par le signifiant » (Barthes, 1957, 204). C'est à dire que, dans le deuxième élément ou niveau de la signification mythique selon l'explication barthesienne, le terme HISTOIRE et la notion d'agencement établie sur la possibilité du signifiant à être multiple apparaissent déjà.

En expliquant le processus de signification mythique, Barthes introduit également la notion de « déformation »¹¹, manifestée dans la signification, laquelle évoque la célèbre notion d'« écart » qui entraîne « l'étrangeté » pointée par les formalistes comme caractéristique du littéraire.

Que ce soit la pluralité référée, ou la « déformation » trouvée, toutes les deux sont des raisons ou des conditions à travers lesquelles, dans la transition vers le troisième¹² élément de la signification, nous pouvons rencontrer la duplicité et l'ambiguïté du mythe et aussi son potentiel de symbolisation, comme il est possible de constater dans les affirmations suivantes :

C'est qu'il faut toujours se rappeler que le mythe est un système double, il se produit en lui une sorte d'ubiquité (...) [C]'est encore cette duplicité du signifiant qui va déterminer les caractères de la signification. (...) Cette ambiguïté constitutive de la parole mythique va avoir pour la signification deux conséquences : elle va se présenter à la fois comme une notification et comme un constat. (...) Le mythe a un caractère impératif, interpellatoire (Barthes, 1957, 208-210).

D'une certaine manière, ce troisième élément de la signification a des caractéristiques semblables à celles de la notion de « tierceité » (*thirdness*)¹³ de Peirce (proposée dès la publication de *Elements of Logic*, de 1903), étant donné que la catégorie de la tierceité, pour Peirce, implique « représentation », « médiation » et « interprétation » — nous pourrions penser, alors, à une espèce de duplication des ces éléments impliquée dans le doublage interprétatif du mythe, lequel, selon Barthes, donne au mythe un caractère interpellatoire.

d'intentions. (...) Par le concept, c'est toute une histoire nouvelle qui est implantée dans le mythe (*idem*, 204) Un signifié peut avoir plusieurs signifiants : c'est (...) le cas du concept mythique (*idem*, 205).

¹¹ « Déformation » est un mot plusieurs fois répété dans l'essai de Barthes si l'on prend en compte les variantes verbales et lexicales.

¹² Selon Barthes « En sémiologie, le troisième terme n'est rien d'autre (...) que l'association des deux premiers (...) Je l'ai appelé : signification. On le voit, la signification est le mythe même, tout comme le signe saussurien est le mot ». (Barthes, 1957, p. 206)

¹³ Cf. Habermas, 2001, p. 17.

Certainement, entre Barthes et Peirce, il existe des différences dans la façon de comprendre le moment catégoriel postérieur au processus sémiotique, qu'il serait trop long de développer ici, notamment en ce qui concerne la conception de la symbolique.

Toutefois, il est indispensable de s'arrêter sur une différence. Dans la sémiotique de Peirce (dont la plupart des textes sont réunis dans la publication *Collected Papers*, de 1931-1935), le symbolique¹⁴ correspond au règne de l'arbitraire : il n'y a pas de motivation soutenue par ressemblance avec l'objet, comme dans le cas des signes iconiques. Contrairement aux indices, le symbole dénote des concepts généraux, il ne renvoie pas à quelque chose de spécifique ou de circonstance déterminée. Les relations symboliques, à cause de leurs aspects conventionnels, doivent être préalablement définies comme des règles ou des habitudes interprétatives. Au contraire, pour Barthes, le mythe est motivé : « La signification mythique, elle, n'est jamais complètement arbitraire, elle est toujours en partie motivée, contient fatalement une part d'analogie ». (Barthes, 1957, p. 211).

De cette différence, il est important de garder en mémoire cette espèce de *surenchère* de sens qui surgit comme conséquence de la motivation intentionnelle et analogique du mythe, car cet aspect est important pour comprendre le partage des significations culturelles incluses dans le mythe. En effet, en se déplaçant au sein de la culture, les mythes participent à ce processus de partage des significations qui, selon Stuart Hall (2003, p. 68) « nous aide à construire un monde social dans lequel nous habitons conjointement »¹⁵. Pour lui, nos « cartes conceptuelles partagées » ont besoin d'un langage qui, étant partagé, les exprime et les manifeste.

3. Figurations imagotypiques et mythologies contemporaines : le cas de l'œuvre Nacional e Transmissível

Il faut, tout d'abord, prendre en considération l'utilisation du pluriel *Mythologies*, étant donné que ce choix n'est pas innocent. Et bien le pluriel se pose parce que les *Mythologies* barthésiennes sont des représentations. En fait, pour Barthes, « le mythologue, lui, est condamné au métalangage » (Barthes, 1957, p. 246) parce que son objet n'est pas réel comme l'est celui des ingénieurs ; le mythologue « risque sans cesse de faire s'évanouir le réel qu'il prétend protéger ». L'exemple que Barthes donne à cet égard est très révélateur : « le vin est objectivement bon, et, en même temps, la bonté du vin est un mythe » (*idem*, p. 246) C'est pourquoi, Barthes,

¹⁴ Cf. Burke, 2021, §70.

¹⁵ Stuart Hall explique l'idée d'« appartenir à la même culture » de cette façon : «Étant donné que nous interprétons le monde *grosso modo* de la même manière, nous sommes capables de construire un monde social dans lequel nous habitons conjointement.» (HALL, 2003, p. 68)

lui qui emprunte à la réalité culturelle les représentations pour construire son œuvre *Mythologies*, finit par avouer : « j'ai rusé : souffrant de travailler sans cesse sur l'évaporation du réel, je me suis mis à l'épaissir » (*idem*, p. 247).

Cette immersion dans le réel pour en retirer ce qui en est représentatif et la subjectivité des choix apparaissent bien explicites dans l'œuvre *Nacional e Transmissível (National et Transmissible)* de l'auteur portugais Eduardo Prado Coelho, montrant très clairement comment cet ouvrage présuppose la connaissance de l'œuvre *Mythologies* de Barthes et comment l'auteur dialogue avec les représentations culturelles identifiées par l'auteur français. L'analyse des exemples présentés ci-dessous pourra dévoiler des similitudes que nous mettrons en évidence. Dans le texte d'ouverture, l'auteur affirme :

Le but de ce livre est de traiter de manière relativement rapide et extrêmement subjective un certain nombre de sujets qui correspondent à des réalités spécifiques de ce qui est désigné comme « étant portugais ». Quand on a un pays, on a une maison, on a une famille. (...) La liste de sujets ici réunis est un ensemble de signes, de mots, de gestes, de lieux, de comportements qui nous protègent. Et dans une certaine mesure nous aimant. (COELHO, 2006, p. 9)¹⁶

Auparavant, Barthes avait déjà fait cette liaison quand il notait, par exemple, l'importance du vin dans la culture française, en disant : « Le vin est senti par la nation française comme un bien qui lui est propre, au même titre que ces trois cent soixante espèces de fromages et sa culture. » Il souligne également qu'il ne s'agit pas seulement de tradition culturelle dans le sens historique : cela a à voir avec l'expérience qui lui est associée : « le vin est socialisé ». Bénéficiant de la même « mythologie sanguine que le vin (...), le bifteck est, en France, l'élément de base, nationalisé plus encore que socialisé » (BARTHES, 1957, p. 77-78). Dans cet inventaire d'éléments culturels, ressort aussi également le goût pour la présentation dans la cuisine française dans le texte « Cuisine ornementale ».

Prado Coelho, quant à lui, ouvre l'ensemble de textes de *Nacional e Transmissível (National et Transmissible)* avec le texte sur les « Pastéis de nata » (chou à la crème portugais), en expliquant comment, à partir de l'initiative autrichienne « Douceur d'Europe » (Sweet Europe) qui a cherché à « réunir des références et des échantillons de quelques-unes des sucreries typiques de nombreux pays européens, [le Pastel de nata] en est venu à « représenter le Portugal, le doux Portugal ». (COELHO, 2006, p. 12-13).

¹⁶ Les citations présentées ici sont de notre responsabilité, une fois qu'il n'existe pas une traduction du livre de Eduardo Prado Coelho en français.

Dans ce contexte, sont également considérés comme représentatifs de la culture portugaise la morue, dite l'« amie fidèle », (étant donné que « la morue ce sont les portugais dans les bateaux de la Terre Neuve, qui pêchent pour alimenter ses gens ») mais aussi les *soupes*, les conviviales *sardines*, la *pâte de coings*, la *marmelade de coings*, et, bien sûr, le *Porto*.

Un autre aspect peut illustrer l'influence barthésienne dans l'œuvre en question. Barthes disserte sur la pertinence de la phrase « Racine est Racine » et ses implications, sur ce qu'il y [en] a de « dépouillé » dans le style « de notre écrivain qui peut rendre service à l'« anti-intellectualisme » et la complication inutile des critiques ». Eduardo Prado Coelho, lui, discourt sur Fernando Pessoa et démystifie le sens de l'expression « A minha pátria é a língua Portuguesa » (ma patrie est la langue portugaise), en disant :

Pour [tous] ceux qui citent [cette expression], ce serait une attitude équivalente à afficher un drapeau national à la boutonnière. Mais cette phrase est une trappe. Quand les gens la trouvent dans le fameux *Livre de l'intranquillité (Livro do desassossego)*, elle signifie autre chose qui est loin d'être l'affirmation patriotique qu'on lui prête. Ce que Bernardo Soares / Pessoa veut dire c'est qu'il en a que faire de la patrie, il ne se soucie pas de la patrie, du territoire, des châteaux, des personnes /des gens, des lieux, ou de la nourriture, mais pour lui, il n'existe qu'un seul pays : comme écrivain, sa patrie [c']est langue portugaise. (COELHO, 2006, p. 54).

Si Barthes évoque le « music-hall » et le goût du sentiment dans « L'art vocal bourgeois », Prado Coelho, lui, parle du « Fado » et du « Bairro Alto ». Prado Coelho ne parle pas de « L'écrivain en vacances », mais rappelle l'habitude des écrivains qui se rencontrent dans les cafés et tout ce que la vie sociale et politique de ces réunions traduit du point de vue culturel dans le texte intitulé « Aller au café ».

Le texte sur « Les diminutifs » et le texte sur le « Linge aux fenêtres » montrent la façon dont ces habitudes représentent les portugais. Ces habitudes sont également des marques langagières et imagétiques des conditions économiques d'un petit pays. Suivant l'exemple de Barthes, dans la sélection de certains éléments représentatifs (qui peuvent être désignés par le mot-colporteur « textimages »), Prado Coelho intègre une couche de signification critique et idéologique qui vise critiquer soit le goût bourgeois portugais acquis dans les grands centres commerciaux¹⁷ (imitant le consumérisme des pays riches), soit les personnalités politiques qui nous poussent vers des situations de fragilité économique, soit encore l'idée répétée de notre tolérance passive.

¹⁷ Cet aspect est évident dans le texte intitulé « Mercaria » (« L'Épicerie »).

Il s'agit d'une posture démystificatrice semblable à celle que Barthes a déclenchée, laquelle est visible à outrance, par exemple, dans le texte « La croisière du sang bleu », où non seulement il critique l'appropriation médiatique de la royauté, mais souligne également comment « ce caractère mythique de nos rois est aujourd'hui laïcisé mais nullement conjuré » (BARTHES, 1957, p. 34), ne se montrant pas du tout politiquement innocent, dû à la dangereuse relation entre la royauté et les dieux qu'y est supposée. Dans cette voie critique se profile le texte de Prado Coelho « A culpa morreu solteira » (« La culpabilité meurt célibataire »), où l'auteur se penche sur cette expression, maintes fois répétée, en déclarant :

C'est le genre de phrase utilisée principalement par des journalistes et des politiques, et elle est associée surtout à une vision du pays pleine d'amertume. Cela signifie, d'une manière plus ou moins sophistiquée (il s'agit d'une métaphore assez lourde) que la culpabilité n'est pas parvenue à se marier avec le processus de culpabilisation et a laissé le coupable impuni. Dans ce cas, il est commun de sous-entendre qu'il s'agit là d'un trait caractéristique de la société portugaise, où les affaires des plus puissants finissent par être étouffées, et les enquêtes sur les responsables dans des cas de corruption, aussi bien que les enquêtes de police sur les responsables d'accidents divers n'arrivent pas à être publiquement connues. (COELHO, 2003, p. 89)

En fait, ce qui se reflète dans cette représentation est une auto-image : une représentation du propre pays mise en perspective de façon critique.

À la suite de ces observations, plusieurs aspects peuvent être soulignés, notamment la pertinence de l'influence de Barthes sur les intellectuels contemporains, l'actualité du mythique et la question de représentativité identitaire des représentations imagotypiques et mythiques — trois aspects qui réclament une synthèse lancée en guise de conclusion.

En ce qui concerne l'influence, étant donné l'importance accordée à Barthes par Stuart Hall et les similitudes vérifiées dans l'œuvre portugaise analysée, nous pouvons dire que Barthes a eu une grande et longue influence et que celle-ci s'est répandue bien au-delà de la France. Ses œuvres se révèlent encore aujourd'hui comme un point de référence pour de nombreux ouvrages et pour de nombreux intellectuels, comme c'est le cas de Stuart Hall et d'Eduardo Prado Coelho.

Comme nous avons pu le remarquer, Eduardo Prado Coelho a beaucoup plongé dans *Mythologies* pour écrire *Nacional e Transmissível*. Bien que cette influence a été démontrée, il faut noter qu'il y a aussi des différences significatives. La première d'entre elles est liée au mot « transmissible », présent dès le titre de l'œuvre portugaise, qui, d'une part, suggère la fugacité de certaines représentations que

Barthes a accentuée, et, d'autre part, signale tout ce qui se transmet de génération en génération et tout ce qui peut être transmis à « l'autre » qui est « étranger » comme une image qui nous appartient « à nous » et qui, en quelque sorte, se perpétue dans cette transmissibilité.

Un autre aspect important concerne la désacralisation du mythe réalisée par Barthes. Nous pouvons dire que, grâce à lui, le mythe « est descendu dans la rue », puisqu'il prend les petites choses et leur donne droit de sujet sérieux, en démêlant la manière dont elles se construisent de façon représentative. Mais il ne faut pas oublier que Barthes a écrit *Mythologies* avant 1957, c'est-à-dire avant que Claude Lévi-Strauss publie *Anthropologie structurale*, en 1958 et Gilbert Durand *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, en 1960. Ceci expliquera, peut-être, pourquoi il prête moins d'attention à la syntaxe et à la séquentialité narrative (récurrentes dans les mythes anciens) qu'à la dimension symbolique de représentations de sa contemporanéité.

Cependant, les mythologies de Barthes jouent sur le paradoxe d'une démythification et une mythification, surtout parce que dans les réflexions du théoricien on retrouve l'idée, défendue par Jean-Jacques Wunenburger, selon laquelle la mythocritique et le discours sur le mythe contribuent à la persistance et à l'évolution des mythes. En fait, Jean-Jacques Wunenburger (directeur du Centre d'études sur l'image, le symbole et le mythe de Dijon)¹⁸ remet en question l'idée, chargée de préjugés, d'après laquelle le mythe peut être considéré, « lorsqu'il est objectivé comme mythe, comme catégorie particulière du langage et de la pensée » et puisse « se trouve[r] ravalé au rang d'une production identitaire et chosifiée de l'esprit », croyant au contraire que « la condition — épistémologique — de la connaissance du mythe » puisse être « un des moments constitutifs de son être même » (WURNENBURGER, 1994, p. 2). Dans ce sens, l'écart critique devient « le déplacement à partir duquel le mythe perdurerait dans le temps, demeurerait vivant, c'est-à-dire fécond, créateur, imaginaire » (WURNENBURGER, 1994, p. 2).

À la suite de ce raisonnement, il [nous] pose cette question : « ... la poétique mythique c'est-à-dire sa générativité indéfinie, qui rend [le mythe] inséparable de la création collective, de la culture vivante, (...) ne résiderait-elle pas dans sa capacité à différer de soi, à introduire de la différence ? » (WURNENBURGER, 1994, p. 51).

Or, les exemples des œuvres de Barthes et de l'œuvre d'E. Prado Coelho évoquées ici montrent bien que ces auteurs ont atteint cette « différence ».

En ce sens, Eduardo Prado Coelho, en revisitant les auto-imagotypes et les représentations de la « portugalité », procède à sa « mythisation » dans le sens utilisé par Gillo Dorfès, qui l'entend comme « une symbolisation, le plus souvent inconsciente et irrationnelle des nouveaux éléments élevés à une dignité et à une efficacité analogue à celle dont bénéficiaient les anciens mythes » (BRUNEL, 1999 p. 906).

¹⁸ Voir la page sur l'auteur (cf. http://www.puf.com/Auteur:Jean-Jacques_Wunenburger).

Selon Pierre Brunel (1999, p. 916), « il restera en général peu de mythologie authentique dans l'expression des mythes d'aujourd'hui. Mais ce peu à lui seul est significatif et signifiant ».

Il est probable que la plupart des représentations de *Mythologies* et de *Nacional e Transmissível* (*National et Transmissible*) n'atteignent pas le seuil de grandeur que le mythe ancien réclamait, mais ces textes ne souffrent pas d'asymbolie (*assimbolia*), bien au contraire, ils érigent une densité symbolique qui se teint de mystère accédant à la mythification possible de l'actualité contemporaine.

Bibliographie

- BARTHES, R. *L'Empire des signes*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- BELLER, M; LEERSSON, J. *Imagology. The Cultural Construction and Literary representation of National Characters*. STUDIA IMAGOLOGICA, Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- BRUNEL, P (dir.). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Monaco: Éditions Du Rocher, 1999.
- BURKE, R. Charles Sanders Peirce. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2021 (accès en 2021-08-04 ; disponible sur <https://plato.stanford.edu/entries/peirce/>).
- CINNIRELLA, M. « Ethnic and National Stereotypes: A Social Identity Perspective ». In: BARFOOT, C.C.; (ed). *Beyond Pug's Tour: National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*. Amsterdam: Rodopi, 1997.
- COELHO, E. P. *Nacional e Transmissível*. Lisboa: Editora Guerra e Paz, 2006.
- HABERMAS, J. *Textos e Contextos*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities)*. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications/ The Open University, 2003 (orig. 1997).
- HALL, S. et al. (orgs.). *Modernity and Its Futures*. London: Polity Press / The Open University, 1992.
- MCGARTY, C. et al. *Stereotypes as Explanation. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PAGEAUX, D-H. Littérature générale et comparée et imaginaire. In: 1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: vol. IX, 1995. p.81-95.
- RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.
- SÁNCHEZ, M.R. La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. In: Revista de Filología Alemana, vol. 13, 2005. p.9-27.
- WURNENBURGER, J-J. Mytho-phorie : formes et transformations du mythe. In: Religiosológicas, n° 10, automne, 1994. p.49-70.

Recebido em: 31/01/2021 **Aceito em:** 05/07/2021

Referência eletrônica: SIMÕES, Maria João. Mythologies Barthesiennes: Differentes stereotypes et imagotypes. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.