

Karin Peters (Mainz)

Dans le puits de l'Histoire : sur le pouvoir constituant du mythe chez Roland Barthes et Victor Hugo¹

This article examines the theoretical ramifications of Roland Barthes' concept of myth both for the wider field of cultural memory or political affect theory and textual analysis alike. Treating the *Mythologies* as yet another example of the cultural politics of emotion in Sara Ahmed's sense, it is possible to derive a reading practice of literary affect from this classic of cultural theory. Where Barthes concerns himself with the contemporary 'Frenchness' of red wine or bourgeois French marital life, 19th century writer Victor Hugo in turn fabricated his own (mostly visual) myths of French history in his novels. They depend on the creation of sensual images or palpable surfaces of depth and pull their readers deeper and deeper into the 'time of the nation', thus making it possible to feel national history. It is therefore the texture or *écriture* of both Barthes and Hugo that provides the emotional glue necessary for the constitution of imagined communities like the French nation, but as the analysis shows, such affective writing not only triggers positive emotions of identification but also carries phobic affective weight that can throw a shadow over the euphoric tale of revolution and modernity.

1 Mythologie(s) et politique

Commentant le mythe moderne de la ville de Paris dans un recueil récent qui se réfère aux *Mythologies* de Roland Barthes, Juliane Ebert cite deux ouvrages de Victor Hugo : elle mentionne le rôle crucial de l'architecture dans *Notre-Dame de Paris* (1831) et le symbolisme du souterrain de la ville dans *Les Misérables* (1862) comme deux exemples du "potentiel mythique" (Wodianka / Ebert 2014 : 289) de la capitale française. En effet, les deux exemples évoquent un certain espoir politique du XIX^e siècle qui fera partie de cet imaginaire éternel du Paris moderne : d'une révolution à venir, de l'idée du libéralisme, de la liberté, du peuple – en somme, le mythe de Paris comme lieu phare du progrès historique. Il s'agit alors dans ce cas d'une signification au deuxième degré, selon la terminologie barthésienne, parce qu'elle naturalise la naissance de l'idée d'un Paris – éternellement – révolutionnaire, et en soustrait ou transmet un "système sémiologique second" (Barthes 2002a : 828),² apparemment parasitaire et dépolitisé. Cependant, il est étonnant que ce soit précisément le signifié de "l'histoire" (et donc aussi de

¹ Une première version de cet article avait été présentée au colloque *Que ferions-nous avec Roland Barthes?* à Saint-Pétersbourg (décembre 2015) sous la direction de Serge Zenkine et Serguei L. Fokine et sera publiée en langue russe chez l'éditeur Nouvelle revue littéraire à Moscou en 2017.

² Barthes souligne. Cf. à propos de la 'lisibilité' du Paris mythique Stierle (1993 : 30–35).

l'histoire politique) qui se trouve naturalisé par la signification mythique. Ce n'est donc pas un objet de consommation, matériel, qui pâtit d'un surcroît ou d'un excès de signification malgré, selon Roland Barthes, la perte de son historicité, mais l'histoire même qui disparaît sous la couverture d'une nature parfaitement établie et crédible. Paris, cela "va de soi" (Barthes 2002a : 855), dit-on, est *la* ville de la modernité et de la liberté.³ (Rien de plus actuel en ce moment historique douloureux, où même les terroristes savent s'approprier le mythe afin de le contredire.)

Le concept de "mythe", introduit par Barthes il y a 70 ans, est métamorphosé dans notre exemple de l'année 2014 en un élément de la 'mémoire culturelle française et transnationale', une mémoire modelée et transmise par l'écrit littéraire. J'y reviendrai d'ici peu pour en montrer les limites. Suivons pour le moment cette piste. Dans leur introduction au *Dictionnaire des mythes modernes*, les deux éditrices Stephanie Wodianka et Juliane Ebert citée plus haut explicitent plus en détail qu'elles comprennent le "mythe" en terme d'un "mode de perception subjective avec une signification collective dans le sens de la mémoire culturelle" (Wodianka / Ebert 2014 : V–VI). Selon cette définition, le mythe moderne est donc *vécu* individuellement, mais revêt une signification collective par rapport aux "lieux de mémoire" du collectif en question.⁴ Le mythe entendu comme tel arriverait ainsi à réduire la complexité du monde (ou de l'histoire) afin de les rendre "lisibles" et "gérables". En même temps, la mémoire mythique crée un lien à la fois cognitif et affectif entre les membres d'une communauté qui l'avait tout d'abord inventée et qui continue à la transformer et à la transmettre.

Dans la théorie de Wodianka, élaborée dans de nombreux articles portant sur le "mythe moderne", la mémoire *mythique* s'oppose alors à une mémoire strictement *historique* puisque c'est seulement la première qui permet d'établir une relation de "proximité" individuelle et vécue par rapport aux événements du passé, une proximité partagée avec les autres membres d'un collectif à travers des images et des textes emblématiques (Wodianka 2005 : 62). Wodianka décrit cette mémoire mythique, qui constitue son concept principal, comme une "flèche élastique" qui

³ Cf. l'article de Clara Zgola dans ce recueil.

⁴ C'est aussi le cas dans l'article sur la "Révolution française" dans le *Dictionnaire*, où Hans-Jürgen Lüsebrink fait mention de l'assaut de la Bastille en tant que figure visuelle d'identification collective (cf. Wodianka / Ebert 2014 : 44). Pour les "lieux de mémoire" comme "réinvestissement" affectif d'une collectivité qui créent un "lien vécu au présent éternel", voir l'ouvrage dirigé par Nora (1997).

nous relie (affectivement) au passé et qui ouvre la mémoire culturelle (autrement dit : distanciée) à la mémoire communicative (rapprochante).

Ensuite je présenterai ma propre ébauche de façon à mettre en corrélation l'histoire, le mythe et l'écriture, bien entendu sans oublier les catégories et les exemples mythologiques de Barthes. Car même si les travaux récents de Wodianka et Ebert sur le mythe à l'époque moderne représentent une façon très remarquable de continuer la pensée de Roland Barthes aujourd'hui, j'oserai dire qu'ils semblent manquer de quelque chose d'essentiel. La réduction de la mythologie à la 'culturologie' constitue, c'est mon propos, le point de repère primordial pour une critique productive de son modèle.

Rappelons d'abord un élément crucial qui forme le cœur et le fondement de la mythologie barthésienne, mais qui ne réapparaît toutefois pas dans les analyses du *Dictionnaire* mentionné plus haut : la critique de l'idéologie bourgeoise qui, dans notre modernité, se cache derrière la culture populaire et ses mythes et que Barthes appelle "l'embourgeoisement" (Barthes 2002a : 716) du réel. Car autant dans sa longue partie descriptive que dans sa partie théorique "Le mythe, aujourd'hui", les *Mythologies* de Barthes visaient avant tout à montrer et démonter le "caractère impératif, interpellatoire" (*ibid.* : 837) du mythe bourgeois dans la culture populaire des années 50.⁵ Barthes se servait de la mythologie pour arracher leur masque aux "paroles"⁶ mythiques, paroles qui ont l'habitude de s'imposer comme incontestables (cf. *ibid.* : 830) et qui semblent, au même titre, innocentes et impérieuses. Il se proposait d'analyser le "principe même du mythe", le procédé par lequel chaque mythe "transforme l'histoire en nature" (*ibid.* : 842) et comment, notamment dans le monde capitaliste et bourgeois, "les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication" (*ibid.* : 854). Certes, ceci est connu, mais pourtant trop souvent absent dans les propos théoriques d'aujourd'hui qui se fondent sur la mythologie barthésienne.

Pour changer de perspective, je propose de revenir sur la jonction entre la politique, la signification mythique et l'affect, une jonction qui joue déjà un rôle sous-jacent chez Barthes, mais qui est encore plus explicitée dans la théorie contemporaine sur l'affect 'politique', ou encore, dans la terminologie barthésienne : l'affect

⁵ Geste récemment renouvelé pour le "bazar des années 2000" et la France contemporaine (Garcin 2007 : 10).

⁶ Selon sa définition : "*le mythe est une parole*", dans le sens d'un message ou "système de communication" (Barthes 2002a : 823).

'socialisé'. Toutefois, grâce notamment au défi passionnant de l'Américaine Rita Felski, nous ne sommes pas non plus contraints de limiter notre éclairage de l'embourgeoisement idéologique du réel à la critique idéologique proprement dite. Felski a récemment signalé que le critique littéraire, ou bien le mythologue barthésien, n'est jamais exclu de l'effet affectif apporté par un objet culturel.⁷ C'est pour cela qu'elle nous met en garde contre une herméneutique du soupçon qui ne veut que pénétrer l'objet en question (de façon exclusivement rationnelle) afin d'en conclure une quelconque 'fausse conscience'. Pour ce qui est des *Mythologies*, elle remarque en outre que Barthes lui-même avait déjà reconnu et censuré sa propre réception : quinze ans après la première édition, il en vient presque à déplorer une tournure d'esprit qui ne travaille qu'à démasquer des mythes quotidiens, tandis qu'il tâchait alors de se tourner vers une écriture plutôt affective (cf. Barthes 2002a : 75 ; Barthes 1971 : 614). Dans notre analyse, envisagerons, nous aussi, les choses sous un angle qui nous permettra de commenter tant la dimension affective de l'écriture sur le mythe que sa fonction politique, pour ne pas limiter la mythologie barthésienne à la théorie de la mémoire.

A cette fin, je me servirai de la terminologie de Sara Ahmed (2014) qui traite de la valeur affective d'objets et de textes et surtout de la circulation des narrations qui sont à la base des communautés culturelles. Selon elle, l'économie politique des émotions est liée à l'échange des signes, des figures et des objets par "association gluante".⁸ La glissade métonymique d'un signifiant à un autre (Paris – la révolution – la liberté – la décadence, par exemple), la fréquence et la quantité de circulation des signifiants 'gluants' (sur le plan à la fois synchronique et diachronique) jusqu'à l'impression qu'ils produisent sur nous, peuvent ainsi créer des liens affectifs, des relations entre sujets particuliers (qui restent alors 'collés' l'un à l'autre), et, enfin, l'impression de s'insérer dans une collectivité imaginaire. Il importe ici de souligner que l'objet gluant diffère de la flèche élastique dans la mesure où Ahmed se concentre explicitement sur la '*politique* culturelle' de l'émotion et les processus d'inclusion et d'exclusion qui vont de pair avec elle, alors qu'Ebert et

⁷ Elle redéfinit l'interprétation littéraire en termes d'une "coproduction" entre acteurs, en faisant du texte un acteur parmi d'autres, qui dépasse la relation herméneutique de sens caché vs. lecteur archéologue (Felski 2015 : 174).

⁸ "Given that shared feelings are not about feeling the same feeling, or feeling-in-common, I suggest that it is the objects of emotion that circulate, rather than motion as such. My argument still explores how emotions can move through the movement or circulation of objects. Such objects become sticky, or saturated with affect, as sites of personal and social tension." (Ahmed 2014 : 10–11)

Wodianka traitent de la '*mémoire* culturelle', indépendamment des relations de pouvoir qui y sont à l'œuvre. Le propos d'Ahmed offre ici la possibilité de penser l'objet mythique – d'après Barthes – de façon politique au sens propre du terme, sans répéter toutefois le geste de l'herméneutique du soupçon et sans en soustraire la valeur de surplus affectif qui existe toujours dans l'écriture. Car le mythologue lui aussi fait partie de ces enjeux et jeux d'adhésion.

Je pense que la théorie d'Ahmed nous permettra aussi une approche plus précise du 'mythe de l'histoire' chez Victor Hugo, un mythe qui reste incorporé dans la logique de la mémoire culturelle dans le recueil d'Ebert et de Wodianka, mais nous donne encore à réfléchir. En revenant sur *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables* dans la dernière partie de cet article, et, d'abord, en focalisant sur la théorie affective du mythe chez Roland Barthes, je vise à montrer en conclusion comment la mythologie barthésienne – en tant qu'écriture affective – offre un modèle à suivre pour apprendre à lire des mythes textuels plutôt qu'une méthode pour les déchiffrer.

2 Affect, écriture et francité dans les *Mythologies*

Ce qui m'intéresse en premier lieu est le penchant non négligeable manifesté par Barthes à associer le mythe à – ou le dissocier de – la matérialité sensuelle en général, et à la jouissance soit corporelle, soit émotionnelle, en particulier. Bien que le mythe d'après Barthes fasse toujours évaporer ou disparaître le réel, il a une qualité presque "sensible"⁹. Et il ne représente certainement pas une opération strictement cognitive.¹⁰ Dans un passage central, par exemple, Barthes parle d'"une absence sensible" qui a l'air de persister *après* la déformation mythique d'un objet ; ou encore d'un manque de "profondeur", d'une dimension spatiale tri-dimensionnelle de l'objet mythique que le mythologue semble vouloir reconnaître au toucher (Barthes 2002a : 854). Mais il ne s'arrête pas là dans ses lamentations et mentionne peu après cette célèbre "clarté heureuse" (*ibid.*) qui suit, selon lui, l'opération mythique, ou plutôt sa consommation. En bas de page, Barthes ajoute : "sa clarté est euphorique" (*ibid.*) ; on dirait même que la clarté du lecteur de mythe s'épanouit non seulement par un 'cela va de soi' tiède et rationnel, mais

⁹ Dans le cas du plastique des jouets modernes, il parle ainsi d'une "cénesthésie" qui le frustre (Barthes 2002a : 716).

¹⁰ De toute façon, Barthes fait ici déjà épreuve d'une grande sensibilité pour la "sémiologie du corps" qu'ensuite il n'abandonnera jamais dans ses écrits (cf. Weyand 2012 : 264).

également par une euphorie émotionnelle 'chaude' qui s'attache à l'objet mythique ou en émane.

Or, Barthes semble évoquer, au lieu de la matérialité au sens strict du terme, une certaine intériorisation de la profondeur ou de la matérialité sensible d'un objet ou d'une image.¹¹ D'une part, la sensibilité de l'objet mythique est rendue 'consommable',¹² le mythe 'évapore' ainsi le réel (historique) puisqu'il offre la possibilité d'une pure jouissance en surface : "il n'y a plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet" (Barthes 2002a : 861). Pourtant, d'autre part, le mythologue peut y ajouter une nouvelle 'plasticité' ou profondeur,¹³ et créer sa propre signification au troisième degré.¹⁴ Ou, tout simplement, inventer une épaisseur du signifiant dans le néologisme :¹⁵ rappelons ici les roses "passionnalisées" (*ibid.* : 826–827) à l'égard desquelles Barthes fait la différence entre "le vécu" (l'expérience de celui qui jouit de la rose en tant que mythe – naturalisé – de l'amour passionnel) et "l'analyse" (qui démasque et déchiffre ce mythe).

Écrivain-sémiologue¹⁶ qu'il est, Barthes va ensuite plus loin. Par exemple, il anthropomorphise les mythes quand il différencie entre "le mythe, à gauche", qu'il décrit comme sec, pauvre, raide et maigre (*ibid.* : 858), et "le mythe, à droite", un mythe "bien nourri", luisant, expansif et bavard (*ibid.* : 859). Chaque mythe, conçu comme tel, aurait même un âge discernable, comme si le lecteur de mythe

¹¹ Cf. Oxman (2010) concernant la réévaluation du dernier Barthes d'après une nouvelle critique esthétique (nietzschéenne) fondée sur les affects ou le goût et nommée "évaluation", semblable aussi au *punctum* et au sens obtus. Oxman parle, par exemple, d'un affect "déclenché" par l'image dans la quête de l'essence même de la photographie (*ibid.* : 84).

¹² Ainsi, dans "Deux mythes du Jeune Théâtre", Barthes dénomme la "passion bien visible, computable", une "marchandise" (Barthes 2002a : 754) ; car "le bon sens fait ses comptes" ("L'opération Astra", *ibid.* : 705) entre "Essences" et "Balances" (*ibid.* : 865). Dans "L'art vocal bourgeois", il différencie entre une "vérité sensuelle de la musique" (*ibid.* : 804) et l'expression, c'est-à-dire, il rejette un "art signalétique" qui impose "non l'émotion, mais les signes de l'émotion" (*ibid.* : 802) ; on dirait qu'il distingue entre affect et émotion.

¹³ Ce n'est pas un hasard que dans une lettre du 8 avril 1954, Gaston Bachelard a loué le texte sur Michelet en ces termes précieux : "Chez vous le Détail devient Profondeur." (Barthes 2015 : 112). Et Roland Barthes, quant à lui (sa correspondance récemment publiée en porte témoignage), a répondu à l'estime bienveillante manifestée par André Frénaud envers ses *Mythologies* en écrivant qu'elle concernait sa "vie profonde" (*ibid.* : 114).

¹⁴ Barthes l'avait insinué dans ses remarques sur *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, qu'il reconnaît comme un des seuls textes littéraires qui échappent au mythe en écrivant une nouvelle mythologie, dans ce cas, celle de "la bouvard-et-pécuchéité" (cf. Barthes 2002a : 847).

¹⁵ Il reconnaît le néologisme comme une des opérations les plus importantes du mythologue (cf. Barthes 2002a : 833).

¹⁶ "L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence : il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage ; l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole [...]." (Barthes 2002c : 404).

avait une relation personnelle avec lui, du genre de celle qu'on a avec un enfant "encore vert", ou un parent qui, selon Barthes, "mûrit" (*ibid.* : 860). L'anthropomorphisme, lui aussi, souligne la relation émotionnelle entre le mythe, le lecteur du mythe et le mythologue, et n'est qu'une *autre* émanation possible de l'objet mythique.¹⁷

Qu'en est-il alors des "traits 'passionnels'" (Zenkine 1997 : 106) dans la mythologie ? Dans un entretien de 1970 avec *L'Express*, Roland Barthes jette un regard en arrière et dresse un bilan, constatant que ses *Mythologies* avaient été le résultat d'émotions intenses : "l'intérêt" et "l'irritation" face à la culture populaire bourgeoise (Stivale 2002 : 464). Il s'ensuit, comme l'a déjà montré Serge Zenkine, que Barthes ne cesse d'"actualiser" le mythe dans sa mythologie à travers des associations phobiques qui relient le mythe au vampire, à la mort ou au meurtre, c'est-à-dire à tout ce qui vit même après avoir disparu (cf. Zenkine 1997 : 106–107, 111 ; Boer 2011 : 216, 219).¹⁸ Par exemple, Barthes appelle la signification mythique "une mort en sursis : le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir" (Barthes 2002a : 831). A propos des signes, il note : "on les ampute à moitié" (*ibid.* : 835). Plusieurs fois, il parle du "vol de langage" (*ibid.* : 843), une fois même "des cadavres parlants" (*ibid.* : 845).

À mon avis, cette hantise permanente¹⁹ est significative ; surtout si on considère que dans la dernière note en bas de page du texte, Barthes remarque en passant :

Parfois, ici même, dans ces mythologies, j'ai rusé : souffrant de travailler sans cesse sur l'évaporation du réel, je me suis mis à l'épaissir excessivement, à lui trouver une compacité surprenante, savoureuse à moi-même, j'ai donné quelques psychanalyses substantielles d'objets mythiques." (*Ibid.* : 868, note 1)

Bien que le mythe ne soit pas capable d'osciller, il est alors susceptible de conserver un certain "germe de la rébellion" (Boer 2011 : 225) ; c'est du moins l'hypothèse de Roland Boer. Je tiens à observer que cela se déroule sur le terrain des affects :²⁰ le savoureux, par exemple ; plus précisément, sur l'échelle entre, d'un

¹⁷ Cobast parlerait ici peut-être d'une "déformation 'anamorphique'" par l'ironie (Cobast 2002 : 36) ; Boer le nomme la "nervousness on the part of myth" (Boer 2011 : 223) ; et MacDonald en analyse le "figurative labour" (MacDonald 2003 : 54).

¹⁸ Oxman remarque que, selon Barthes, le traumatisme agit contre la fonction mythique de la connotation (Oxman 2010 : 75). Cf. Barthes (1964 : 44).

¹⁹ Plutôt un "vol de retour" (cf. Barthes 2002a : 847), qu'une "rage utopique", comme le constate aussi Stafford (2008 : 11).

²⁰ Le contenu strictement affectif des images deviendra encore plus évident dans *La chambre claire* (1980), où Barthes traitera surtout de "l'aspect sentimental de la photographie" (Comment / Roche 1993 : 65). Il décrit dans son dernier livre "un passé avec lequel il est affectivement en

côté, l'émotion réglée, maîtrisée et normalisée (collée à l'objet mythique : la 'clarté heureuse', dirais-je), et l'affect potentiellement dérégulé et imaginatif de l'autre (la 'hantise').²¹ Barthes ne cesse de créer des associations nouvelles – des glissades métonymiques, selon Ahmed – en partant d'un objet mythique. Soit dans l'imagination matérielle des surfaces, de la matérialité et dans sa description ; soit dans l'imagination des anthropomorphismes ; soit, finalement, dans cet excès phobique des associations collées aux mythes (les vampires, la mort, le crime), Barthes s'inscrit sans cesse dans la circulation affective déclenchée par le mythe. Selon ses propres mots, il opère un certain 'épaississement' du réel ; une opération facilement traduisible par l'impression affective qui émane du réel et se produit dans le sujet susceptible.

Dans les deux mythologies alimentaires, "Le bifteck et les frites" et "Le vin et le lait", cet effet est encore plus facile à saisir. En soulignant par exemple les 'valeurs patriotiques' du bifteck, Barthes fait ici ressortir surtout sa nature sanglante. Au comble de son argumentation, il compare le bifteck, sanglant par définition, à "la chair même du combattant français" (Barthes 2002a : 731) qu'il ne faudrait à aucun prix céder à l'ennemi. Par le choix des mots, la signification mythique de la nourriture nationale glisse du même coup vers le cannibalisme, même si cela se fait de manière très subtile. C'est également le cas de la "boisson-totem" (*ibid.* : 727), du vin qui s'associe, dans le texte barthésien, très explicitement au rituel. Il remarque : "croire au vin est un acte collectif contraignant" (*ibid.* : 728), et le "savoir boire" est une "technique nationale" qui fait partie d'une "morale collective" (*ibid.*). Tous les deux, bifteck sanglant et vin (rouge), procurent une jouissance dans leur matérialité et leur signification nationale ; or, Barthes y voit une dimension différente de la contrainte sociale : l'aspect d'une pseudo-eucharistie ou du sacrifice qu'elle remplace. Le récit du bifteck français que nous propose Barthes est alors inscrit dans la logique d'adhésion affective et de glissade métonymique, mais la dépasse en même temps. Car la narration euphorique d'affinité ('tous ceux qui mangent le bifteck et boivent le vin rouge sentent qu'ils appar-

relation", parle des photos "qui le touchent", de sorte que l'essai devient "un livre intime" (*ibid.* : 66). Cf. aussi Oxman (2010).

²¹ Pour la différence entre l'émotion et l'affect, voir Beasley-Murray (2010 : xx). Tandis que l'émotion est, selon lui, réglée, organisée ou nommée, liée à un objet concret, et constitue un sujet social, l'affect est surtout vu comme corporel, sensuel et du côté de l'expérience ou de l'intensité dérégulée (cf. Jameson 2013 : 11). Beasley-Murray l'associe au 'pouvoir constituant', par rapport au 'pouvoir constitué'. Pour une critique de ce concept, cf. l'article de Julia Brühne dans ce recueil.

tiennent à une communauté') glisse soudain vers une narration 'gothique' ('tous ceux qui mangent le bifteck et boivent le vin rouge mangent le corps national').

Il est peut-être curieux de remarquer que le contre-révolutionnaire Joseph de Maistre avait déjà comparé la nation française (à l'époque : la nouvelle communauté républicaine) aux "barbares", à la bouche "souillée de sang humain".²² Il importe de s'en souvenir parce que tant Barthes que de Maistre utilisent l'imaginaire phobique du cannibalisme afin de "mythifier" (Barthes 2002a : 847) de nouveau le mythe préétabli de la communauté nationale. Le fait que le mythologue l'analyse d'une façon critique n'empêche pas qu'il soit lui-même presque collé au même objet. Car cet objet gluant transporte également des tensions sociales qui n'en sont pas dissociables.²³ Chez Barthes, par exemple, le mythe est d'abord un élément de séparation, un objet qui exclut certains groupes importants de la jouissance bourgeoise. La loi de l'adhésion à l'objet gluant représente alors une dissociation au sein de la communauté : la différence entre le pouvoir hégémonique et ceux qui n'en font pas partie.

Dans son livre *Post-hégémonie* (2010), Jon Beasley-Murray aborde la thématique d'un point de vue similaire. En analysant le rôle que joue l'affect dans le champ politique, il recourt à la distinction entre le pouvoir constituant et le pouvoir constitué. Tandis que l'affect serait à l'origine de chaque association sociale et formerait alors le 'pouvoir constituant'²⁴ de l'ordre politique, il affirme que, dès que constitué, l'ordre dissimule sa dépendance envers l'affect déréglé en l'intégrant dans son récit idéologique (Beasley-Murray 2010 : ix-xx). L'affect incontrôlé est métamorphosé après coup en émotion liée aux objets idéologiques et rendu ainsi contrôlable par l'ordre. L'investissement affectif devient alors un instrument du

²² "Une illustre nation, parvenue au dernier degré de la civilisation et de l'urbanité, osa naguère, dans un accès de délire dont l'histoire ne présente pas un autre exemple, suspendre formellement cette loi : que vîmes-nous ? en un clin d'œil, les mœurs des Iroquois et des Algonquins ; les saintes lois de l'humanité foulées aux pieds ; le sang innocent couvrant les échafauds qui couvraient la France ; des hommes frisant et poudrant des têtes sanglantes, et la bouche même des femmes souillée de sang humain. Voilà l'homme *naturel* !" (De Maistre 2007 : 823–824).

²³ Dans l'exemple de Barthes, ce sont surtout les rapports de production qui sont quasiment enregistrés dans le vin mythique : "Il y a ainsi des mythes fort aimables qui ne sont tout de même pas innocents." (Barthes 2002a : 730).

²⁴ Déjà en 1946, Ernst Cassirer avait souligné que le mythe fonde "a bond of 'sympathy', not of causality" (Cassirer 1974 : 38). Selon lui, la narration mythique est toujours une objectivation des sentiments. Dans son cas, il est question des émotions "nues", ce que nous appellerons plutôt l'affect : "Myth cannot be described as bare emotion because it is the *expression* of emotion." (*Ibid.* : 43)

pouvoir en se rattachant aux objets reconnaissables et transmissibles par l'ordre hégémonique.

Néanmoins, selon Beasley-Murray, on a affaire à une relation instable. L'affect peut toujours échapper au contrôle : *something always escapes*, comme il ne cesse de le souligner. C'est la raison pour laquelle il tient au fait que l'affect est à la fois fondement et débordement de l'ordre. Le corps, en particulier, représente cette dualité : d'un côté, comme lieu de formation de l'individu dans l'ordre social, devenu médium de l'habitus, et, de l'autre côté, comme corps réticent, résistant ou révolté. L'émotion forme alors, pour reprendre les propos de Jonathan Heaney, un certain "habitus national", mais l'incorporation oscille néanmoins entre le contrôle et la réticence (cf. Heaney 2013 : 255–257).

Dans son dernier texte, une lettre à Michelangelo Antonioni, Barthes lançait, lui-aussi, un appel aux artistes, les exhortant à lutter contre la solidification du sens (du sens bourgeois et majoritaire) et pour une subtilité presque sensuelle, une "syncope du sens" dans la "zone seconde où les affects – le malaise des affects – échappent à cette armature du sens qu'est le code des passions" ; car cette syncope représenterait à son avis une "activité politique seconde" contre les enjeux du pouvoir (Barthes 1980 : 10).²⁵

Ce contraste entre le mythe, le sens, disons idéologique, ou la connotation émotionnelle nationale d'une part, et le corps réticent, l'affect qui échappe et la subtilité artistique en tant qu'"activité politique seconde" d'autre part, est également évocateur dans les tableaux mythologiques dessinés par Barthes, surtout au niveau de la famille bourgeoise. Par exemple dans "Conjugales", Barthes explique le fonctionnement du grand mariage bourgeois en faisant référence à l'affect constituant la foule qui le regarde : "la foule parisienne (émue)" (Barthes 2002a : 706). Au seuil de ce pouvoir constituant qui façonne la communauté bourgeoise et du pouvoir constitué de l'ordre,²⁶ qui réussit à normaliser chaque individu, se trouvent en revanche les 'habitudes', comme celles que développe un jeune couple marié très particulier, Sylviane Carpentier, Miss Europe 53, et son "ami d'enfance,

²⁵ "Pourquoi cette subtilité du sens est-elle décisive ? Précisément parce que le sens, dès lors qu'il est fixé et imposé dès lors qu'il n'est plus subtil devient un instrument, un enjeu du pouvoir. Subtiliser le sens est donc une activité politique seconde, comme l'est tout effort qui vise à effriter, à troubler, à défaire le fanatisme du sens." (*Ibid.*)

²⁶ Dans plusieurs exemples des mythologies, il est question alors de l'affect : de la "peur" des cannibales, par exemple, dans "Bichon chez les nègres" qui crée un véritable "choc" mais fait certainement partie d'une "imagerie générale" (Barthes 2002a : 721).

l'électricien Michel Warembourg" (*ibid.*). Se servant de tels exemples, la presse entraîne pour ainsi dire son public,²⁷ car Barthes en conclut : "Ici l'opération consiste évidemment à mettre au service du modèle petit-bourgeois, toute la gloire naturelle du couple : que ce bonheur, par définition mesquin, puisse être cependant *choisi*, voilà qui renfloue les millions de Français qui le partagent par condition." (*Ibid.*) Un tel régime des médias peut habituer une communauté à former une communauté émotionnelle.²⁸

Or, et c'est un fait curieux : cet élément prédominant chez Barthes est souvent supprimé dans les analyses contemporaines sur le 'mythe moderne', comme celles par exemple qui figurent dans le *Dictionnaire des mythes modernes*. Bien que les auteures soient bien conscientes du concept de la communauté politique imaginée, l'*imagined community* de Benedict Anderson, et l'utilisent même pour fonder leur théorie de la mémoire culturelle, elles inclinent à se distancier d'une critique politique ou "sémioclaste"²⁹ ; jusqu'au point où l'imaginaire culturel devient quasi "neutre" (Wodianka / Ebert 2014 : VII) – même s'il n'est pas concevable que la mémoire communicative (rapprochante) soit dépourvue d'affects. Les recherches sur les *Mythologies* sont beaucoup plus précises à cet égard. Car chez Barthes, comme on le sait, le mythe agit souvent au niveau de la nation et lui prête son effet de présence (cf. Barthes 2002a : 849–850). Margaret Attack, par exemple, a traité le sujet de l'incorporation de la population rurale dans la communauté imaginée, sous-jacente dans la mythologie sur l'affaire Dominici (cf. Attack 2001 : 290). Le Tour de France³⁰ est très clairement pour Barthes "un fait national fascinant" (Barthes 2002a : 763), et les frites représentent pour Barthes "le signe alimentaire de la 'francité'" (*ibid.* : 731). Évidemment, pour lui, la signification mythique opère dans l'hégémonie bourgeoise comme "l'alibi dont une bonne partie de la nation s'autorise" (*ibid.* : 713). Barthes ne manque pas de se moquer de la France des journaux, de "la France d'Elle", car, en bon élève de Voltaire, il

²⁷ "De la sorte, la bourgeoisie naturalise son hégémonie politique et se donne les moyens de se constituer en 'modèle', en idéal : l'homme bourgeois depuis 1789 a toujours affiché son aspiration à l'universalité, le bourgeois est universel, il échappe par conséquent à l'Histoire, il est éternel et incontestable." (Cobast 2002 : 98)

²⁸ En citant Brubaker, Heaney fait ici la différence entre "state-framed communities of feeling" et "counter-state communities of feeling" (Heaney 2013 : 249). Dans Barthes, c'est surtout la femme qui y apparaît en tant que "corps constitué" (Barthes 2002a : 714).

²⁹ Ainsi Barthes conclut sa seconde préface de l'année 1970 (cf. Barthes 2002a : 673).

³⁰ Cf. aussi plus récemment, dans le sens d'une pratique de la communauté politique imaginée de la France, Scholler (2011).

remarque : "tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes – celui d'*Elle*" (ibid. : 713–714). L'ironie deviendrait chez lui finalement l'arme d'une communauté *autre*, qui – entre lui et ses lecteurs – arrive à constituer une unité émotionnelle de résistance. Le mythologue, même s'il est exclu de la jouissance 'heureuse' du mythe, en retire un certain plaisir esthétique parce que la solidarisation³¹ avec un autre mythologue (dans l'écriture de l'analyse) lui permet de sortir – quoique momentanément – de sa solitude.³²

3 La profondeur historique comme mythe chez Victor Hugo

J'aimerais à présent revenir brièvement sur Victor Hugo pour essayer de proposer une autre lecture de son "Paris mythique". À mon avis, la topographie de Paris participe à (et contredit), tant dans *Notre-Dame de Paris* que dans *Les Misérables*, ce que nous pourrions appeler le mythe bourgeois du 'temps profond de la nation' au XIX^e siècle. Il s'agirait alors de textes autant mythiques que mythologiques. Mais alors quelle est la signification du temps profond comme mythe ? Dans la théorie d'Anderson sur la communauté imaginée, il est question de la croyance en une temporalité éternelle de la communauté, d'une "antiquité subjective dans les yeux des nationalistes" (Anderson 2006 : 5). L'imaginaire de la modernité exige alors de croire à un temps 'profond', et en même temps 'éternel' de la nation. Dans cet imaginaire de l'histoire naturalisée, la profondeur de l'histoire devient mythe. Comme mythe, enfin, qui déclenche ou domine des narrations, le temps profond de la nation française apparaît matérialisé en tant qu'objet gluant sous la forme de l'espace symbolique de Paris, la ville tant moderne qu'éternelle.³³ La répétition d'un tel mythe dans nombre de textes littéraires est ainsi un cas d'école de la

³¹ Une fonction fondamentale de l'ironie rhétorique (cf. Warning 1999).

³² C'est la raison pour laquelle Barthes parlera d'une "ascèse" du mythologue (Barthes 2002a : 825), des "difficultés, sinon de méthode, du moins de sentiment" (ibid. : 866). Car en vivant dans un éternel "statut d'exclusion" (ibid.), le mythologue reste exclu tant de l'"agir" révolutionnaire, que de la jouissance mythique : "Le mythologue est condamné à vivre une socialité théorique : pour lui, être social, c'est, dans le meilleur des cas, être vrai : sa plus grande socialité réside dans sa plus grande moralité. Sa liaison au monde est d'ordre sarcastique." (ibid. : 867) De l'élément alimentaire central il remarque : "le vin est objectivement bon, et en même temps, la bonté du vin est un mythe : voilà l'aporie" (ibid. : 868). C'est alors quasi exclusivement l'écriture mythologique qui offrirait une voie vers une jouissance esthétique nouvelle à l'échelle de la sensualité du mythe (cf. Weyand 2012 : 266). Selon les termes de Barthes, il s'agirait de ne pas *exprimer* mais de *produire* une nouvelle "situation de langage" (cf. Barthes 2002a : 738). La mythologie est alors "a practice that is at once critical and yet also pleasurable, in search of pleasure" (Stivale 2002 : 473). Cf. aussi Marty (1993 : 24–25).

³³ Stierle nous rappelle que les deux romans sont des romans sur la philosophie d'histoire qui incorporent l'idée abstraite de l'histoire en forme des structures allégoriques (cf. Stierle 1993 : 583).

politique des affects. Elle crée et perpétue un sens de communauté par le biais d'une chaîne d'association continue et exige de ce chef que le mythe du temps profond soit constamment avivé.

Dans les romans d'Hugo, les exemples de 'profondeur historique'³⁴ abondent. Dans un passage de *Notre-Dame de Paris* où le regard du roi Louis XI met en relation l'assaut vécu de la cathédrale avec l'avenir révolutionnaire (l'assaut de la Bastille), tant dans la visualisation littéraire que dans l'emploi des formes du futur, l'espace – la ville comme métonymie de la France – est lié au temps.

Le lecteur n'a peut-être pas oublié qu'un moment avant d'apercevoir la bande nocturne des truands, Quasimodo, inspectant Paris du haut de son clocher, n'y voyait plus briller qu'une lumière, laquelle étoilait une vitre à l'étage le plus élevé d'un haut et sombre édifice, à côté de la porte Saint-Antoine. Cet édifice, c'était la Bastille. Cette étoile, c'était la chandelle de Louis XI. [...]

Le roi se leva, s'approcha de la fenêtre, et tout à coup l'ouvrant avec une agitation extraordinaire : — Oh ! oui ! s'écria-t-il en battant des mains, voilà une rougeur dans le ciel sur la Cité. C'est le bailli qui brûle. Ce ne peut être que cela. Ah ! mon bon peuple ! voilà donc que tu m'aides enfin à l'écroulement des seigneuries ! [...]

Alors, posant familièrement sa main sur l'épaule de Copenole : — Vous disiez donc, maître Jacques...

— Je dis, sire, que vous avez peut-être raison, que l'heure du peuple n'est pas venue chez vous.

Louis XI le regarda avec son œil pénétrant. — Et quand viendra cette heure, maître ? — Vous l'entendrez sonner.

— À quelle horloge, s'il vous plaît ?

Copenole, avec sa contenance tranquille et rustique, fit approcher le roi de la fenêtre. — Écoutez, sire ! Il y a ici un donjon, un beffroi, des canons, des bourgeois, des soldats. Quand le beffroi bourdonnera, quand les canons gronderont, quand le donjon croulera à grand bruit, quand bourgeois et soldats hurleront et s'entretueront, c'est l'heure qui sonnera.

Le visage de Louis XI devint sombre et rêveur. Il resta un moment silencieux, puis il frappa doucement de la main, comme on flatte une croupe de destrier, l'épaisse muraille du donjon. — Oh ! que non ! dit-il. N'est-ce pas que tu ne crouleras pas si aisément, ma bonne Bastille ? (Hugo 2014a : 617–619)

Hugo parvient ici d'une façon singulière à évoquer cet avenir national à travers une série de verbes apparentés surtout par leur sonorité ("viendra", "entendrez", "bourdonnera", "gronderont", "croulera", "hurleront", "s'entretueront", "sonnera", "crouleras"). C'est peut-être un des éléments les plus affectifs du passage en question, mais au sens d'une émotion déjà constituée qui s'identifie avec l'histoire de la Révolution. La dimension spatiale et la réduction d'une distance (entre la Bastille et la cathédrale) à une proximité visible évoquent également une *profondeur* comparable au temps. Le passage devient alors fortement émotionnel à cause de la perspective que nous, lecteurs, suivons. On dirait qu'il s'agit d'un passage où

³⁴ À dire vrai, le thème dépasse chez Hugo la simple question de l'histoire et devient un *topos* esthétique global (cf. Seebacher 1993).

le pouvoir constituant d'un nouvel ordre, d'un ordre révolutionnaire nourrit le texte. Néanmoins, on ne niera pas qu'à côté du temps 'halluciné' (cf. Burt 1990) comme s'il s'agissait d'un espace solide et presque intemporel, il existe encore un effet textuel qui nous implique dans le présent de l'expérience, nous met au centre de la narration affective et, par conséquent, dans sa temporalité flottante et instable. C'est la scène qui participe au mythe de l'histoire profonde, mais c'est l'écriture qui en révèle les fissures affectives.

Ce qu'Elisabeth Bronfen avait déjà souligné en ce qui concerne le rapport du cinéma à l'histoire vaut également pour le roman historique : leurs formes ne sont point l'équivalent d'un mythe populaire, mais elles répètent l'histoire "with a difference" (Bronfen 2012 : 5). Ainsi, l'histoire devient encore une fois un 'objet gluant', elle circule de nouveau et l'enrobe d'une certaine 'énergie affective' (*ibid.* : 15) ; toutefois, le différentiel formel y ajoute un surplus. Barthes, convaincu que le mythologue doit étudier des "idées-en-forme" (Barthes 2002a : 826), aurait apprécié, je crois, la différenciation entre, d'un côté, une "fausse évidence"³⁵ mythique, qui se manifeste également dans le passage cité, et, de l'autre, l'observation des formes qui y sont liées. Dans le cas présent, le lecteur éprouve le temps et l'espace sous la forme d'une impression presque corporelle, sensorielle. Cette impression pourrait évidemment être entendue comme l'effet désirable d'une identification heureuse. Mais il ne s'agit pas d'une réaction contrôlable. Le langage affectif reste imprévisible et 'subtil', d'après Barthes.

Dans *Les Misérables*, où Hugo poursuit son grand récit de la révolution à venir, les formes phobiques qu'il prête au mythe de l'histoire profonde passent pourtant au premier plan et deviennent résolument anti-identificatoires.³⁶ C'est alors moins le pouvoir constituant de l'affect qui joue le rôle principal que l'affect qui échappe à la signification mythique. Par exemple, dans la description des plaines de Waterloo et d'un puits plein de cadavres, apparaissent les "voix faibles" des morts ou bien la fantasmagorie de la bataille, véritable "tourbillon des spectres".³⁷ La

³⁵ Cf. Kolesch (1997 : 39). Barthes, quant à lui, parle d'une "présence même de l'impérialité française" dans le cas du jeune en uniforme français sur la couverture de *Paris Match* (Barthes 2002a : 841).

³⁶ Comparez, par exemple, l'histoire de l'Éléphant de la Bastille qui "testifies to the inherent weaknesses of the imperial regime" dans l'œuvre de Victor Hugo (Thompson 2006 : 64).

³⁷ "Le champ de Waterloo aujourd'hui a le calme qui appartient à la terre, support impassible de l'homme, et il ressemble à toutes les plaines. La nuit pourtant une espèce de brume visionnaire s'en dégage, et si quelque voyageur s'y promène, s'il regarde, s'il écoute, s'il rêve comme Virgile dans les funestes plaines de Philippes, l'hallucination de la catastrophe le saisit. [...] le champ de bataille

profondeur du puits dépasse le tiède symbolisme ;³⁸ il produit par contre un impact affectif.

Après l'action, on eut une hâte, enterrer les cadavres. La mort a une façon à elle de harceler la victoire, et elle fait suivre la gloire par la peste. Le typhus est une annexe du triomphe. Ce puits était profond, on en fit un sépulcre. On y jeta trois cents morts. Peut-être avec trop d'empressement. Tous étaient-ils morts ? la légende dit non. Il paraît que, la nuit qui suivit l'ensevelissement, on entendit sortir du puits des voix faibles qui appelaient. (Hugo 2014b, t. I : 435)

Selon les éditeurs modernes du roman, "'Waterloo' est aux *Misérables* ce qu'est la Genèse à l'histoire du peuple élu." (*Ibid.*, t. II : 1978) C'est alors un mythe fondateur. Néanmoins, à travers la hantise, Waterloo et la profondeur historique incluse deviennent phobiques. L'expérience presque sensuelle de la matérialité crue de l'événement historique est ainsi mise en scène et perturbe la signification lisse du mythe. Par exemple, le narrateur visite le champ de Waterloo comme un parcours historique ; et d'un seul trait souligne l'expérience corporelle que vit un sujet dans le temps devenu espace. La deixis spatiale y est mise en exergue par une série d'indications de directions :

Il y avait là, à droite, au bord de la route, une auberge [...]. À l'angle de l'auberge, [...] un sentier mal pavé s'enfonçait dans les broussailles. Ce passant y entra. [...] Au bout d'une centaine de pas, après avoir longé un mur du quinzième siècle surmonté d'un pignon aigu à briques contrariées, il se trouva en présence d'une grande porte de pierre cintrée, avec imposte rectiligne, dans le grave style de Louis XIV, accostée de deux médaillons plans. [...] La porte était fermée. (*Ibid.*, t. I : 430)

La focalisation interne très explicitée dans ce paragraphe nous permet de suivre les pas de "ce passant" et nous affecte en même temps. Après la série sonore dans *Notre-Dame de Paris*, le champ de Waterloo avec sa perspective narrative évoque à nouveau l'écriture barthésienne, son sensualisme, son anthropomorphisme ou bien ses associations phobiques.

Avec les égouts de Paris,³⁹ enfin, Hugo a créé sa propre mythologie du Second Empire. Cette profondeur, où l'histoire "se passe" (Hugo 2014b, t. II : 1690) et

repré-nd sa réalité ; des lignes d'infanterie ondulent dans la plaine, des galops furieux traversent l'horizon ; le songeur effaré voit l'éclair des sabres, l'étincelle des bayonnettes, le flamboiement des bombes, l'entrecroisement monstrueux des tonnerres ; il entend, comme un râle au fond d'une tombe, la clameur vague de la bataille fantôme [...] et, dans les ténèbres, toutes ces hauteurs farouches, Mont-Saint-Jean, Hougomont, Frischemont, Papelotte, Plancenoit, apparaissent confusément couronnées de tourbillons de spectres s'exterminant." (Hugo 2014b, t. I : 485–486)

³⁸ Barthes avait toujours rendu problématique le symbole, car le mythe, quant à lui, "a trop de présence pour cela, il se donne pour une image riche, vécue, spontanée, innocente, *indiscutable*" (Barthes 2002a : 832). Le symbolisme est plutôt une lecture à la bourgeoise : "Du moment que ça voulait dire quelque chose, c'était moins dangereux." (*Ibid.* : 738)

³⁹ Selon Hamel, une de ces métaphores d'histoire qui apparaissent à la fois "comme les traces de l'inquiétude innervant le régime moderne d'historicité et comme la tentative véhémement de la

d'où sa hantise revient,⁴⁰ par exemple dans l'inondation de l'espace public (cf. Hugo 2014b, t. II : 1692–1693), on a affaire à la "cave terrible" (*ibid.*, t. II : 1693), le souterrain du monde bourgeois. Avec son récit (fortement ironique) de l'assainissement de l'égout de Paris (cf. *ibid.*, t. II : 1700), Hugo arrive finalement à démasquer le discours mythique de son temps sur la propreté, la nature paisible de l'ordre constitué, et transforme le dessous de la ville en métaphore à l'inverse de la morale stérile de la société sous l'empereur Napoléon III : "Aujourd'hui l'égout est propre, froid, droit, correct. Il réalise presque l'idéal de ce qu'on entend en Angleterre par le mot 'respectable'. [...] On y voit presque clair. La fange s'y comporte décemment." (*Ibid.*, t. II : 1699) Il réussit alors à renverser le mythe de la profondeur historique du présent et le parcours touristique, tout en leur prêtant une dimension sale, matérielle, en un mot : phobique (sans nier un nouveau pouvoir de fondation dans une communauté à venir, bien sûr, une communauté qui émerge des horreurs de l'histoire vécue).

C'est aussi la raison pour laquelle la topographie du Paris mythique chez Hugo dépasse la logique de la mémoire culturelle. Les passages consacrés à l'histoire profonde, appréhensible dans ses dimensions spatiales – d'au-dessus et d'au-dessous, de la droite et la gauche, du proche et du lointain – vont toujours au-delà de la mémoire devenue mémoire communicative. Ils font plutôt voir dans leur sémantique phobique comment la bourgeoisie (finalement triomphante au Second Empire) s'appropriait l'imaginaire social pour en tirer un sens de communauté nationale, mais en oubliant les 'cadavres parlants' de l'histoire. Rien n'est plus évident dans le cas de l'égout de Paris où l'exclusion d'une partie considérable de la société (la trame principale des *Misérables*) est encore répétée au niveau symbolique. Je tiens à constater que notre propos, analyser cette fonction mythologique dans l'écriture de Victor Hugo, fait beaucoup plus que renouveler tout simplement l'herméneutique du soupçon dont parlait Felski. J'ai plutôt essayé de montrer comment l'écriture littéraire témoigne toujours du processus dont elle émane : la circulation affective des narrations sur les objets gluants d'une communauté qui chatoie entre le pouvoir constitué de l'émotion mythique et le pouvoir constituant, c'est-à-dire glissant, de l'affect. La prise de la Bastille, la bataille de Waterloo et le

tempérer par l'autorité retrouvée des voix d'outre-tombe" (Hamel 2005 : 439). Cf. aussi Thompson (2006 : 71–72).

⁴⁰ Carrera parle d'un retour de la "societal repression" (Carrera 1981 : 842).

Second Empire deviennent ainsi sous la plume de Victor Hugo des mythes dont il crée en même temps la mythologie.

4 Bilan

Serge Zenkine a constaté dans son bel article sur les *Mythologies* : "La pensée de Barthes s'est révélée trop riche et complexe pour être accueillie dans sa totalité comme opérante." (Zenkine 1997 : 124) J'espère avoir pu suggérer une façon concevable de l'accueillir comme *exemplaire* ; surtout comme exemplaire d'une politique de l'affect dans l'écrit sur l'histoire sociale. C'est justement une des raisons pour laquelle la mythologie barthésienne est beaucoup plus qu'une 'culturologie' de la mémoire. Barthes tenait à ce que les écrits du mythologue soient toujours une production qui laisse entrevoir l'impact du pouvoir (émotionnel) constitué, tout en le transmutant en pouvoir (affectif) constituant.

Tirons ainsi une conclusion en citant son propre commentaire sur *Notre-Dame de Paris*, paru dans le *Bulletin de la Guilde du livre* à Lausanne en mars 1957, l'année même des *Mythologies*. Barthes y remarque à propos du plaisir dans la lecture du grand roman hugolien : "l'incantation se produit, cette prodigieuse fascination des grandes lectures, la transmutation de l'image en réalité" (Barthes 2002b : 873). Dans ce "dialogue d'une hauteur et d'une étendue" (*ibid.* : 874), qui se reflète dans la cathédrale et sa hauteur "corporellement vécue" (*ibid.*), Barthes reconnaît un reflet de l'œuvre de Michelet. Lui aussi avait fait du lecteur "un véritable dieu, comprenant l'espace historique et terrestre (mais tout espace n'est-il pas historique ?), à proportion même qu'il le *fait* des yeux" (*ibid.*). Encore une fois il est question de la jonction entre la visualisation, l'histoire, l'impact affectif et l'écriture. L'article se lit presque comme une mythologie – quoique cette fois favorable, voire euphorique – de l'écrit littéraire et de l'incorporation affective de l'histoire. C'est avec ces lignes qu'il conclut le sujet du pouvoir du roman hugolien, un pouvoir qui accomplit au

plus profond du lecteur [...] dans ce lieu obscur de la psyché, où physique et mental se mêlent, le mouvement même par lequel l'être humain accepte ou rejette, transforme et assimile les grands états de la matière [...] : vie profonde du corps, qui accompagne de son rêve toute l'histoire humaine. (*Ibid.* : 876)

Ouvrages cités

- Ahmed, Sara (2014) : *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh Univ. Press.
- Anderson, Benedict (2006) : *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres / New York : Verso.
- Atack, Margaret (2001) : "L'Affaire Dominicaine : Rural France, the State and the nation", in : *French Cultural Studies* 12, 285–301.
- Barthes, Roland (1964) : "Rhétorique de l'image", in : *Communications* 4.1, 40–51.
- (1971) : "Changer l'objet lui-même", in : *Esprit* 402.4, 613–616.
- (1980) : "Cher Antonioni", in : *Cahiers du cinéma* 311, 9–11.
- (2002a) : *Mythologies*, in : *Œuvres complètes, t. I : Livres, textes, entretiens 1942–1961*, éd. par Éric Marty. Paris : Seuil, 671–871. [1957]
- (2002b) : "La cathédrale des romans", in : *Œuvres complètes, t. I : Livres, textes, entretiens 1942–1961*, éd. par Éric Marty. Paris : Seuil, 873–876. [1957]
- (2002c) : "Écrivains et écrivains", in : *Œuvres complètes, t. II : Livres, textes, entretiens 1962–1967*, éd. par Éric Marty. Paris : Seuil, 403–410. [1960]
- (2015) : *Album. Inédits, correspondances et varia*, éd. par Éric Marty. Paris : Seuil.
- Beasley-Murray, Jon (2010) : *Posthegemony. Political Theory and Latin America*. Minneapolis / Londres : Univ. of Minnesota Press.
- Boer, Roland (2011) : "The Robbery of Language? On Roland Barthes and Myth", in : *Culture, Theory and Critique* 52.2–3, 213–231.
- Bronfen, Elisabeth (2012) : *Specters of War. Hollywood's Engagement with Military Conflict*. New Brunswick : Rutgers Univ. Press.
- Burt, Ellen S. (1990) : "Hallucinatory History : Hugo's Revolution", in : *Modern Language Notes* 105.5, 965–991.
- Carrera, Rosalina de la (1981) : "History's Unconscious in Victor Hugo's *Les Misérables*", in : *Modern Language Notes* 96.4, 839–855.
- Cassirer, Ernst (1974) : *The Myth of the State*. New Haven / Londres : Yale Univ. Press.
- Cobast, Éric (2002) : *Mythologies de Roland Barthes. Premières leçons*. Paris : PUF.

- Comment, Bernard / Roche, Denis (1993) : "Un discours affectif sur l'image", in : *Magazine littéraire* 314, 65–67.
- De Maistre, Joseph (2007) : "Eclaircissements sur les sacrifices", in : *Œuvres*, éd. par Pierre Glaudes. Paris : Laffont, 805–839. [1821]
- Felski, Rita (2015) : *The Limits of Critique*. Chicago / Londres : The University of Chicago Press.
- François-Denève, Corinne (2002) : *Mythologies*. Rosny : Bréal.
- Garcin, Jérôme (2007, dir.) : *Nouvelles Mythologies*. Paris : Seuil.
- Hamel, Jean-François (2005) : "Les uchronies fantômes : poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo", in : *Poétique* 144.4, 429–441.
- Heaney, Jonathan G. (2013) : "Emotions & Nationalism : a Process-Relational View", in : Demertzis, Nicolas (dir.) : *Emotions in Politics. The Affect Dimension in Political Tension*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 243–263.
- Hugo, Victor (2014a) : *Notre-Dame de Paris*, éd. par Jacques Seebacher. Paris : Le Livre de Poche. [1831]
- (2014b) : *Les Misérables*, 2 tomes, éd. par Guy Rosa, comm. par Nicole Savy. Paris : Le Livre de Poche. [1862]
- Jameson, Fredric (2013) : *The Antinomies of Realism*. Londres / New York : Verso.
- Kolesch, Doris (1997) : *Roland Barthes*. Francfort sur le Main / New York : Campus.
- MacDonald, Amanda (2003) : "'Ce Qui Va de Soi : The Agonistics of Motility in Barthes's *Mythologies*", in : *Nottingham French Studies* 42.2, 54–66.
- Marty, Éric (1993) : "L'Autre Barthes", in : *Magazine littéraire* 314, 24–25.
- Metzidakis, Angelo (1993) : "On Rereading French History in Hugo's *Les Misérables*", in : *French Review* 67.2, 187–195.
- Minott-Ahl, Nicola (2012) : "Nation/Building : Hugo's *Notre-Dame de Paris* and the Novelist as Post-Revolutionary Historian", in : *Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas* 10.2, 251–271.
- Nora, Pierre (1997, dir.) : *Les lieux de mémoire*, 3 tomes. Paris : Gallimard.
- Oxman, Elena (2010) : "Sensing the Image : Roland Barthes and the Affect of the Visual", in : *SubStance* 39.2, 71–90.

- Seebacher, Jacques (1993) : *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*. Paris : PUF.
- Scholler, Dietrich (2011) : "Die Geburt der Tour de France aus dem Geist des Sportjournalismus : zur medialen Konstruktion eines Kollektivsymbols", in : *PhiN. Philologie im Netz* 57, 35–48. [<http://web.fu-berlin.de/phn/phn57/p57t3.htm>, consulté le 20 septembre 2017]
- Stafford, Andy (2008) : "Dialectics of Form(s) in Roland Barthes's *Mythologies*", in : *Nottingham French Studies* 47.2, 6–18.
- Stierle, Karlheinz (1993) : *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. Munich / Vienne : Carl Hanser.
- Stivale, Charles J. (2002) : "Mythologies revisited : Roland Barthes and the Left", in : *Cultural Studies* 16.3, 457–484.
- Thompson, Hannah (2006) : "The Monster and the Monument in Victor Hugo's Paris", in : Emden, Christian / Thompson, Hannah (dir.) : *Imagining the City*, t. I: *The Art of Urban Living*. Oxford : Peter Lang, 59–75.
- Warning, Rainer (1999) : "Der ironische Schein : Flaubert und die 'Ordnung der Diskurse'", in : *Die Phantasie der Realisten*. Munich : Fink, 150–184.
- Weyand, Björn (2012) : "Roland Barthes (1915-1980), 'Mythologies' (1957)", in : *KulturPoetik* 12.2, 258–271.
- Wodianka, Stephanie (2005) : "Closeness and Distance of Memory to Joan of Arc : A National Myth in Transnational Imagined Communities", in : Procházka, Martin / Pilný, Ondřej (dir.) : *Time refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*. Prague : Litteraria Pragensia, 51–65.
- Wodianka, Stephanie / Ebert, Juliane (2014, dir.) : *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart / Weimar : Metzler.
- Zenkine, Serge (1997) : "L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes", in : *Littérature* 108, 102–124.