



HAL
open science

Derrière le masque

Mathieu Messenger

► **To cite this version:**

Mathieu Messenger. Derrière le masque. Le Nouveau Magazine Littéraire, 2020, 28, pp.90-91. hal-03852971

HAL Id: hal-03852971

<https://hal.science/hal-03852971>

Submitted on 15 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Larvatus prodeo

L'une des premières images publiques de Roland Barthes nous le montre avec un masque. Dans la cour de la Sorbonne, avec son Groupe de théâtre antique, il joue Darios, le roi mort, dans une mise en scène des *Perses* d'Eschyle. Sous la tiare royale, il débite d'une voix sourde les prophéties funestes que le souverain défunt adresse à son peuple. Quarante-cinq ans plus tard, à quelques mètres de là, le professeur au Collège de France demande à son auditoire de bien vouloir lui prêter un masque : il aimerait, le temps d'un cours qu'il a intitulé « La préparation du Roman », faire *comme s'il* était écrivain, il voudrait devant eux tenir le *rôle* de celui qui s'apprête à écrire un livre. D'un masque l'autre. Celui qui aura passé sa vie à débusquer la machine du sens, à démasquer toutes les formes de l'idéologie, d'autant plus insidieuse quand elle cherche à dissimuler ses traits, aura aussi été passionnément attiré par la puissance du masque, par sa duplicité énonciative comme par les modes de travestissement qu'il permet d'engager.

Son grand texte sur le catch, qui ouvre les *Mythologies* (1957), est d'abord – on ne le dit jamais assez – une déclaration d'amour pour l'outrance du jeu, pour le héros masqué dont la fonction est inscrite à même le visage, dans la grimace qu'il affiche et qui signe d'emblée une figure : le salaud, le traître, l'arrogant. Ce grand spectacle populaire rappelle à Roland Barthes l'emphase du théâtre antique : ce que le public vient chercher, c'est l'expression exagérée du sens, la mise en scène rassurante d'un monde devenu parfaitement intelligible, où tout retrouve sa nomination exacte et sans ombre (le bien, le mal, la transgression, la justice). Le spectateur, ici, n'est pas aliéné : ce qu'il consomme, c'est bien le mensonge en tant qu'il signifie et non le mensonge lui-même. À ces masques parfaitement lisibles qui affichent plus qu'ils ne cachent, ces masques qui *se montrent du doigt* (l'expression revient souvent chez Barthes), à ces bons masques, donc, s'opposent les masques aveugles, ceux qui ignorent intentionnellement le faux-semblant dont ils sont porteurs, et qui tout en refusant de dire leur nom défigurent plus qu'ils ne transfigurent. Ce sont tous les voiles dont se couvre l'idéologie dominante pour ne pas se révéler et qui accusent, nous dit Barthes, la « bourgeoisie [qui] se masque comme bourgeoisie. »

Il y a une autre pensée du masque chez Barthes. Plus ambiguë celle-là, puisqu'elle ne se rapporte plus au grand partage (entre le sens affiché et le sens dissimulé), mais qu'elle s'intéresse au contraire au

trouble dans l'ordre des différences. Le masque, à ce titre, est un objet symbolique qui permet de renverser l'antithèse qui assigne l'identité à résidence, en l'arrimant toujours à un bord ou l'autre de la barre (animal/humain ; vieillard/enfant ; fou/sage ; homme/femme) ; le masque fait passage, il déguise, transfigure et maquille l'opération fondamentale du sens qui consiste justement à classer le réel selon des oppositions bien établies. Au cœur de la sensibilité *queer* de Barthes, que sa théorisation patiente et continue du Neutre a d'une certaine manière – aussi – *masquée*, on retrouve donc une longue liste de personnages, de catégories ou de concepts qui font se recouvrir les principes du masculin et du féminin. Le rôle du « travesti » est ainsi le lieu brûlant où se concentre la passion du masque et la translation du sens. Au milieu de *L'Empire des signes* (1970) – livre des masques par excellence, dans le sens où presque toutes les photographies données en illustration sont réversibles – Barthes nous propose une double-page avec deux images en regard : à gauche, un acteur de théâtre *kabuki*, spécialisé dans le rôle d'une femme (*onnagata*) ; à droite, un père entouré de ses deux fils, figé dans la posture traditionnelle du chef de famille (*pater familias*). L'homme représenté est le même : masculin et féminin se font face par l'intermédiaire d'un sujet unique, dont le « genre » est précisément devenu irrepérable. Car l'homme de droite est tout autant dans son rôle d'homme (celui qui engendre, qui incarne la paternité) que la « femme » de droite est dans son rôle de femme (coiffé, maquillé, habillé). Le passage de l'un à l'autre ne relève donc, dans l'esprit de Barthes, que d'une décision sémiologique qui consiste à revêtir tel signe plutôt que tel autre. Au final, il n'y a pas d'origine dans l'ordre des identités sexuelles, il n'y a que des codifications que l'on peut choisir – ou non – de déplacer : « le signe passe du grand rôle féminin au quinquagénaire père de famille : c'est le même homme ; mais où commence la métaphore ? »

« Métaphore », écrit Barthes. C'est-à-dire, au sens littéral du terme : *transport, déplacement, changement*. Autant de mots qui redisent la force d'altération du masque, sa capacité à faire bouger les lignes. Le masque, comme la poudre blanche qui recouvre le visage de l'acteur japonais, est aussi un maquillage : il dénature par un jeu de surimpression. C'est exactement ce qu'a fait Barthes dans ses grands essais des années 1970, quand il a engagé l'écriture du savoir sur la voie métaphorique. Il s'est agi, pour lui, de fragmenter « le texte ancien de la science » et d'en « disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée. » Et dans ce grand travestissement des formes canoniques du discours savant (dissertation, essai ou traité), c'est

encore le masque qui a joué une fonction opératoire. Au seuil du *Roland Barthes par Roland Barthes*, au moment même où « Roland Barthes » affirme son nom d'auteur et le signe dans une forme de redoublement, une épigraphe manuscrite précise : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. » L'énonciation se clive, se dédouble ; à la *personne* civile se superpose donc le *personnage* romanesque, comme un « rôle » nouveau d'écriture, susceptible de faire entendre le texte à venir dans une diction plus juste (le mot latin *persona* désigne le masque du comédien). Cet échange des places de langages – des masques énonciatifs – oriente encore plus fortement le prologue des *Fragments d'un discours amoureux*. Le livre est l'objet d'un troc entre deux instances de discours : celui de « l'auteur », qui prête sa culture et son savoir à l'énoncé ; celui de « l'amoureux » qui, en échange, offre à l'auteur la liberté de son énonciation : le pronom *je* qui ne craint plus l'innocence de la première personne et qui demeure indifférent au bon usage du savoir.

Symboliquement, Barthes s'appose ce masque dans la coulisse de son livre, entre le prologue de l'auteur et le monologue de l'amoureux ; détachés sur le fond blanc d'une page intermédiaire, on peut alors lire cette seule et unique didascalie : « C'est donc un amoureux qui parle et qui dit : ». Manière, pour l'ancien acteur de théâtre, de recouvrer par l'écriture la voix juste, enfin débarrassée de la peur qui l'étranglait sous la masque de Darios.