

## //METALANGAGE ET MYTHE, MYTHE ET CONTRE-MYTHE//

---

METALANGUAGE AND MYTH, MYTH AND AGAINST-MYTH

SUBMISSION DATE: 25-02-2014 // ACCEPTANCE DATE: 03/04/2014 (pp. 15-28)

RALITZA BONEVA

CPST-LERASS, TOULOUSE 3

FRANCE

ralitzaboneva@hotmail.com

///

MOTS CLÉS: métalangage, autonyme, mythe, contre-mythe, image.

RÉSUMÉ: Cet article se propose de revoir le concept barthésien du mythe, exposé dans les *Mythologies* (1957), à la lumière des études de l'autonyme dans la théorie du langage. Malgré la compréhension répandue quant à une confusion des systèmes de connotation et de métalangage, opérée dans le ledit ouvrage, il se pose la question de savoir: les systèmes signifiants seconds n'œuvrent-ils pas, tous les deux, dans la constitution du mythe ? Dans un second temps, nous nous interrogeons sur une possible stratégie qui viserait l'anéantissement du système mythique, dont quelques procédés discursifs nous retrouvons à l'œuvre dans le film de Michael Haneke *Le Temps du loup* (2003). Remettant en cause le genre "film-catastrophe", un système mythique, le film lui oppose un contre-mythe; autrement dit, affrontant un métalangage, il fonctionne comme un méta-métalangage.

KEYWORDS: metalanguage, autonym, myth, against-myth, image.

ABSTRACT: This article revisits Roland Barthes's concept of the myth, such as it was exposed in the *Mythologies* (1957), in light of the language theory studies of the autonym. In spite of the spread understanding as for a confusion of the systems of connotation and metalanguage, in the aforementioned work, the question is to know: whether the two second level significant systems work, each in its turn, in the constitution of the

myth. Secondly, we wonder about a possible strategy which would aim at the destruction of the mythical system, and some of whose discursive processes we find in Michael Haneke's movie *The Time of the wolf* (2003). Questioning the genre "movie-disaster", a mythical system, Haneke's film sets one "against-myth"; in other words, facing a metalanguage, it works as a meta-metalanguage.

///

Dans un premier temps, cet article s'interroge sur la présence des opérations métalangagières dans le système sémiotique du mythe et, dans un second temps, sur des procédés discursifs qui en découlent dans le but de transformer le mythe en contre-mythe. Nous allons commencer par réexaminer la manière dont a été présenté le mythe en tant que système de signification second dans les *Mythologies* (1957) de Roland Barthes. Malgré la compréhension connue quant à une confusion des systèmes de connotation et de métalangage (Eco, Pezzini 1982, Zenkine 2010, Barthes 1971), opérée dans le ledit ouvrage, notre propos est de revoir le concept barthésien du mythe à la lumière des études du fait autonymique dans la théorie du langage (Rey-Debove 1978, Authier-Revuz et al. 2003). L'autonyme a ses manifestations particulières dans tous les langages, y compris dans ceux des images, fixes ou cinématographiques. Notre hypothèse de travail est la suivante: le fait métalangagier, qui se dessine dans le système mythique, tient de l'autonymie et par conséquent, connotation et métalangage coexistent et œuvrent, chacun à son tour, dans la constitution du mythe. Or, chaque signe pourrait se transformer en signe mythique. L'inverse est aussi possible à condition qu'une stratégie de démythification soit mise en place. Notre analyse circonscrit l'élaboration du « lien arbitraire », en tant que procédé discursif utilisé dans le film de Michael Haneke *Le Temps du loup* (2003), et dont la visée est le retournement du mythe en "contre-mythe". Le film de M. Haneke remet en cause le genre "film-catastrophe"; ainsi, affrontant un système mythique, système métalangagier, comme nous allons le démontrer, il fonctionne comme un système méta-métalangagier.

### 1. La "confusion" dans et autour les *Mythologies* de Roland Barthes.

Il se pose la question de savoir: Roland Barthes, a-t-il confondu, dans ses *Mythologies*, les systèmes de connotation et de métalangage ou bien ces deux systèmes coexistent, l'un et l'autre, dans le mythe ?

À la page 687 des *Mythologies* (Barthes, 1993), on peut lire cette définition du mythe:

[...] 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.

Sur le schéma, qui visualise ce qui vient d'être dit, le système mythique est présenté comme un système connotatif. Tout de suite après, à la page 688, l'auteur continue:

On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre: un système linguistique, la langue [...], que j'appellerai *langage-objet*, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système; et le mythe lui-même, que j'appellerai *méta-langage*, parce qu'il est une seconde langue, *dans laquelle* on parle de la première.<sup>1</sup> (*Ibid.*)

La "confusion" entre connotation et métalangage s'impose paraît-il comme évidente. Umberto Eco et Isabella Pezzini l'expliquent de deux façons: tout d'abord, le métalangage dont parle Barthes "décrit" non pas les lois sémiotiques d'un langage-objet mais les connotations produites par celui-ci, et résume: "et c'est ainsi que le concept de métalangage s'aplatit sur celui de connotation." (1982: 32). Vient ensuite une deuxième explication, se basant sur le fait que lorsqu'on commente un langage non-verbal, on est obligé de le faire en utilisant le langage verbal; ainsi:

[...] naissent chez Barthes quelques (fécondes) ambiguïtés, précisément du fait que les connotations d'un langage qui n'est pas verbal (mode, comportement social, ou spectacle) ne naissent pas de lois *internes de ce langage*, mais de l'action de dévoilement accomplie sur lui par le langage verbal. (*Ibid.*)

Serge Zenkine poursuit dans le même sens: "[...] sans connaître les travaux de Hjelmslev, l'auteur [R. Barthes] se sert au lieu de "connotation" d'un terme impropre, le "métalangage". Néanmoins, c'est bien de la connotation qu'il parle en analysant ses "mythes" (2010). Et, en somme, c'est l'étude de Barthes qui est métalangagière, étant une "étude des mythes", d'où le transfert que leur auteur aurait opéré allant jusqu'à postuler la présence du métalangage dans l'objet qu'il étudie (Zenkine, 1997: 111). Cependant, un peu plus loin dans le même texte, S. Zenkine reconnaît: "or, ce qui est précieux dans les *Mythologies*, c'est précisément la non-distinction de la connotation et du métalangage." (*Ibid.*: 114). Il est curieux de remarquer que U. Eco et I. Pezzini reconnaissent, nous semble-t-il, la capacité des signes non-verbaux de se désigner comme signes, et ceci dans les exemples mêmes analysés dans les textes de R. Barthes, sans que les deux auteurs admettent que R. Barthes y décèle une seconde langue "dans laquelle on parle" de la première et qui suscite ses commentaires, bien qu'il ne la décrive pas explicitement. Pour les deux auteurs, ce n'est que l'opération du Barthes mythologue qui est métalinguistique et "en mesure de reconnaître et de décrire le fonctionnement d'une sémiotique connotative" (1982: 39).

Or, notre idée est la suivante: les mythologies de R. Barthes sont des systèmes sémiotiques dans lesquels les signes réfèrent à la fois aux choses du monde et à eux-mêmes, d'où l'image du tourniquet, qui libère tantôt l'un: le langage des choses, tantôt l'autre: le langage qui parle *des* choses (1993: 693). Ou, selon la précision de Sémir Badir: "en vérité, c'est qu'un *discours* parle d'un langage" (2000: 123). Vient seulement ensuite "l'opération du Barthes mythologue" qui est en fin de compte une opération méta-

<sup>1</sup> C'est une façon de dire et nous la conservons; les mots "langage/métalangage" possèdent, à notre avis, chez R. Barthes le même sens que les termes "sémiotique/métasémiotique" chez L. Hjelmslev; Sémir Badir accentue sur le différend (2000: 118-123).

métalangagière. Notre propos est de démontrer qu'il y a un fait métalangagier qui œuvre dans le système mythique et que ce fait métalangagier tient de l'autonyme.

## 2. L'autonyme.

### 2.1. Délimiter l'autonyme.

On sait depuis Roman Jakobson que "le **métalangage** n'est pas seulement un outil scientifique [...] il joue aussi un rôle important dans le langage de tous les jours." (1963: 217). Nous recourons au métalangage chaque fois lorsque nous précisons une parole ou désambiguïsons le sens, lorsque nous reprenons les mots d'autrui ou se distancions des nôtres, tout en les énonçant. Encore que, comme le précise Josette Rey-Debove: "le mot autonome lui-même ne fait pas l'objet d'une description; il est simplement employé dans un discours, à la différence du mot métalinguistique." (1978: 3). Dans l'exemple canonique que représente la phrase *Chat a quatre lettres*, l'on parle du mot "chat" qui devient ainsi signe autonome: le signe perd de sa transparence, ne réfère plus uniquement à un objet du monde, l'animal chat (en tant que "signe mondain"<sup>2</sup>), mais impose son propre signifiant, le mot "chat" (il devient "signe de signe"), tout en continuant de signifier le monde. Nous reprenons les formules proposées par J. Rey-Debove (1978: 33-34) dans lesquelles, afin d'éviter le malentendu signalé par S. Badir (2000: 182), nous allons remplacer les symboles (E) /expression/ et (C) /contenu/ par respectivement (Sa) /signifiant/ et (Sé) /signifié/. Ainsi, la formule d'un signe mondain, composé selon Ferdinand de Saussure de deux faces, le *signifiant* (Sa) et le *signifié* (Sé), sera: Sa(Sé). Alors que la formule d'un signe autonome devient: Sa(Sa(Sé)), parce que le signifié (Sé) du signe mondain se transforme en (Sa(Sé)) dans l'autonyme [Sé = Sa(Sé)]. Signalons la différence: le signifiant (Sa) réapparaît dans le contenu du signe autonome, alors que le signifié (Sé) y est présent de deux façons: 1) en tant que signifié premier du signe de signe, (Sé) [le mot "chat"], et 2) en tant que signifié-signifié, ou signifié second, ((Sé)) [l'animal chat], signifié du signe mondain qui est repoussé dans la hiérarchie mais non pas aboli. Soulignons dès maintenant cette hiérarchie des deux signifiés, car elle est d'une grande importance pour notre étude. La hiérarchie des deux signifiés se révèle de manière très claire lors de l'utilisation de gros mots (Rey-Debove, 1978: 109). Bien qu'employés en tant que mots, c'est-à-dire le signifié premier (Sé) du signe de signe activé, le signifié-signifié, ((Sé)), renvoyant à "la chose mondaine" que le gros mot signifie, est repoussé dans l'autonyme mais cependant présent: c'est à cause de lui que l'on s'excuse, à cause de la chose mondaine que le gros mot signifie, bien qu'il soit employé justement comme mot, et le plus souvent par rapport à une autre "chose mondaine".

### 2.2. L'autonyme dans la langue naturelle.

Prenons un exemple de la langue naturelle pour illustrer la problématique, tout en délimitant quelques paliers. Soit, une phrase de François Truffaut (2000) *a propos* de

<sup>2</sup> Terme emprunté à Barthes (1994: 289).

son personnage féminin de *La femme d'à côté*: "...une femme apparemment compliquée mais simple comme *au revoir*"<sup>3</sup>. On remarque ici le palimpseste verbo-culturel (Galisson, 1994: 43): le sous-énoncé "simple comme bonjour" participe d'une délexicalisation qui donne lieu au sur-énoncé "simple comme au revoir". Nous sommes en présence d'un autonome, car il y a recours au signe de signe: l'énoncé inclut le mot "bonjour" ou le mot "au revoir", selon le cas. Ainsi, le signe "*au revoir*" dans le sur-énoncé réalisé possède deux signifiés: 1) le signifié du signe mondain qui devient signifié-signifié, ((Sé)): prendre congé de quelqu'un/se séparer; 2) le signifié premier, celui du signe de signe, (Sé): le mot "au revoir". Le premier "au revoir" n'est pas du tout le même que le second. Rappelons ici que l'autonome bloque la synonymie (Rey-Debove, 1978: 121): il est impossible de remplacer "simple comme *au revoir*" avec "simple comme *prendre congé de quelqu'un*", parce que ce n'est pas la prise du congé qui est simple, mais le dire du mot. D'autre part, la substitution d'un mot par un autre ("bonjour" dans le sous-énoncé par "au revoir" dans le sur-énoncé), comme on le voit, n'est pas sans effet. Ceux qui ont vu le film, peuvent le confirmer. Ainsi, le signifiant (Sa), qui réapparaît dans le signifié Sé = (Sa(Sé)) ou, autrement dit, va avec lui en tant que signifiant-signifié, rend la synonymie impossible. Le signifié-signifié, le signifié du signe mondain, ((Sé)): prendre congé de quelqu'un/se séparer, bien que repoussé dans la hiérarchie, la place primordiale occupée par le signifié premier, est toutefois présent dans l'énoncé. Le signifié premier, le signifié du signe de signe, l'emporte et le sens de l'énoncé est: "cette femme est simple comme le dire d'un mot". Cependant, "simple comme le dire du mot *bonjour*" et "simple comme le dire du mot *au revoir*" n'expriment pas tout à fait la même "simplicité". Le système sémiotique est bloqué: l'énoncé est irremplaçable, il n'a pas d'équivalent.

### 2.3. L'autonome dans un discours d'images.

Distinguer le signe mondain du signe autonome, dans un discours d'images, est une opération complexe. Les effets de réflexivité qu'évoque S. Badir (2000: 142) ne sont pas une caractéristique déterminante du signe autonome, à notre avis, parce qu'une connotation pourrait aussi en disposer. Si dans la langue naturelle l'autonome est reconnu grâce au "mot" qu'il impose et trouble ainsi la transparence de la référence au monde, dans le cas des signes visuels, c'est une "image" qui sort sur le devant de la scène et s'impose, contribuant à cerner l'autonome. Pour délimiter l'autonome dans une image, nous nous proposons d'utiliser une pareille analyse que celle qui a été effectuée par rapport aux signes linguistiques, et plus précisément, de recourir à la disjonction des deux signifiés, dont il a été question ci-dessus: le signifié secondaire ((Sé)) et le signifié premier (Sé). Ainsi que de prendre en compte la réapparition, dans le signifié du signe autonome, du signifiant (Sa), appelé signifiant-signifié. Tout cela est à l'opposé de ce qui se passe dans le signe mondain où il n'y a pas de signifié secondaire repoussé et le signifiant ne réapparaît pas dans le signifié, ce qui garantit la transparence du signe. Or, nous nous posons la question suivante: retrouve-t-on, dans un système mythique, les éléments constituant la formule du signe autonome, tels que nous les connaissons à la suite de J. Rey-Debove et dans la relation hiérarchique que le système établit. Nous ne pouvons pas réexaminer ici tous les exemples des *Mythologies*, il nous semble suffisant de

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.

nous concentrer sur un: la photo du soldat noir saluant le drapeau tricolore, publiée dans *Paris-Match*. Voici la description qu'en donne R. Barthes:

Sur la couverture, un jeune nègre vêtu d'un uniforme français fait le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore. Cela, c'est le *sens* de l'image. Mais, naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle me signifie: que la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs. Je me trouve donc, ici encore, devant un système sémiologique majoré: il y a un signifiant, formé lui-même, déjà, d'un système préalable (*un soldat noir fait le salut militaire français*); il y a un signifié (c'est ici un mélange intentionnel de francité et de militarité); il y a enfin une présence du signifié à travers le signifiant. (1993: 688-689)

Sur la base de cette description très complète, nous allons préciser les termes. Il y a le système sémiotique premier, système dénотatif: /"*un soldat noir fait le salut militaire français*"/. S'associe à lui un second signifié du signe "faire le salut militaire sous le drapeau", énoncé comme: 'fidélité à l'État signifié par l'uniforme'. Il conjoint un autre qui, comme le formule très exactement R. Barthes, "passe à travers le signifiant", le signifiant devenant ainsi signifiant-signifié: /le soldat justement noir tel "un gars de chez nous"/ (*Ibid*: 694). Un signifié premier de la photo, (Sé), est "propulsé sur le devant de la scène" (Authier-Revuz, 2003: 72), c'est le signifié 'soldat noir en tant que soldat français fidèle à son État'. Le signifié 'fidélité du soldat français à son État' se retrouve repoussé en tant que signifié-signifié, ((Sé)), signifié du signe mondain, qui aurait été transparent par rapport au référent, s'il n'y avait pas l'autonyme. Soulignons ici qu'un nouveau sens ne s'ajoute pas à un autre (processus connotatif), mais qu'il y a un redoublement du même signifié: processus autonymique (Rey-Debove, 1978: 109). L'autonyme permet "de signifier le signe et d'y référer" (Authier-Revuz, 2003: 72), il s'esquisse comme une fêlure dans le signe même: il dénote (et connote) et il se désigne dénoter (et connoter), il fait partie du monde diégétique et insinue en même temps que c'est un monde construit. Il importe peu, à notre avis, que le signifié-signifié dans notre exemple est un signifié connotatif au départ; repris par l'autonyme, il participe de l'opération métalangagière. Or, ces précisions faites, nous pouvons conclure: tous les éléments de l'autonyme selon la formule [Sa(Sa(Sé))] se retrouvent impliqués dans le système mythique, représenté par cette image. C'est-à-dire le discours mythique se fonde sur l'autonyme<sup>4</sup>.

De fait, il y aura quelques conséquences, comme le prévient J. Rey-Debove (1978: 97). Le signifiant-signifié (ou signifiant qui est signifié)

ne manifeste plus ses qualités sensibles; ceci de la même façon que, dans le système mondain, le signifié "fauteuil" perd les qualités sensibles du fauteuil. Mais ces qualités non manifestées sont conservées par définition. Le rôle fondamental de [Sa - signifiant] dans le signifié, est le blocage sémantique des autonymes.

<sup>4</sup> Notons au passage que dans un autre exemple de R. Barthes, "La baisse est amorcée" (1993: 698), le déterminant "la" désigne justement l'autonyme: /*la baisse*/, dont on parle (Sé) et dont le signifié-signifié ((Sé)) est une baisse saisonnière, c'est-à-dire due à la saison et non pas à la politique du gouvernement.

Dans l'exemple de R. Barthes, le signifiant (Sa) /un-soldat-noir-fait-le-salut-militaire-français/ en passant dans le contenu (Sa(Sé)), est "changé en geste" (Barthes, 1993: 693): bien que c'est justement un soldat noir que la photo nous montre, elle l'"ampute à moitié, on [lui] enlève la mémoire, non l'existence", sa différence est à la fois utilisée et négligée (on ne s'intéresse pas à sa personne). R. Barthes attire l'attention sur le mouvement dans le signe: "Il y a ici [...] une régression anormale du sens à la forme [...] Mais le point capital en tout ceci, c'est que la forme ne supprime pas le sens, elle ne fait que l'appauvrir, l'éloigner, elle le tient à sa disposition." (1993: 689-690).

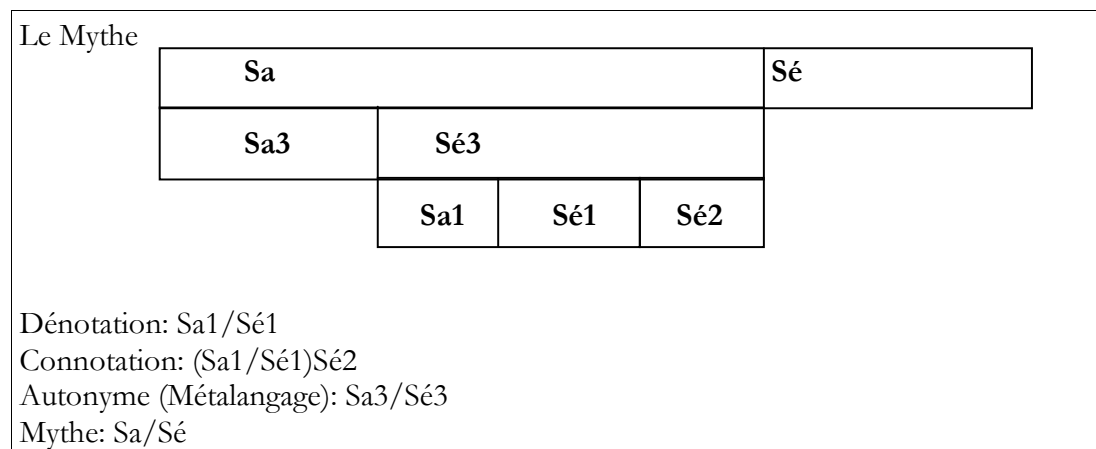
Si l'on compare l'image du soldat noir avec une autre, produite, elle, par le discours mythique de l'Empire soviétique, dans par exemple des émissions télévisuelles représentant les peuples de l'URSS chantant et sautant leurs danses traditionnelles<sup>5</sup>, on aura une pareille représentation du "bonheur des peuples" et cependant autre, à cause du signe autonome, fortement marqué par le signifiant, teinté en plus par la crudité du discours totalitaire dans cet exemple.

Une autre conséquence, c'est que le signifié-signifié (ou signifié qui est signifié) provoque "le modèle enchâssant de l'autonome: /X/ signifie "mot qui signifie 'Y'". Cette secondarité du signifié [(Sé)] joue aussi un rôle fondamental affectant les relations avec le contexte, et la compétence." (Rey-Debove, 1978: 97). Dans le cas du mythe barthésien, le modèle enchâssant de l'autonome sera: /le soldat noir faisant le salut militaire français/ signifie "signe qui signifie 'fidélité du soldat français à son État'". Le signifié-signifié, ((Sé)), affecte, comme on le voit dans les commentaires de R. Barthes, les relations avec le contexte: cette photo, en tant que signe de fidélité, est utilisée pour répondre "aux détracteurs d'un colonialisme prétendu". D'autre part, l'énonciataire doit faire un effort afin de distinguer le signe mondain du signe de signe, c'est-à-dire de parvenir à discerner la construction sémiologique. Mais ce sera déjà une opération métalangagière. Les signifiés: 'La France est un grand Empire désiré par les peuples colonisés qui lui sont fidèles' ou 'L'URSS n'est pas un Empire car ses peuples sont heureux et libres de danser selon leurs traditions' sont des signifiés connotés; le mythologue ou quiconque y prête attention sera en mesure de les déceler, mais pour la plupart des énonciataires, ils passeront non-détectés et pourtant sans perdre de leur effet. Cependant, ce décrochement du système connotatif survient à un autre palier, pour ainsi dire, l'opération métalangagière déjà accomplie par l'autonome. L'autonome, agissant dans le système mythique, y dissimule le système: ce qui est signe de signe se présente comme signe mondain, comme la vie elle-même. Confondu avec le signe dénotatif, le signe mythique passe pour "naturel"; confondu avec le signe connotatif, il fait penser à un élargissement du sens, alors que, en effet, il le canalise et oriente. Il découpe dans le signe dénotatif et y opère un codage, ceci est maintes fois énoncé dans les *Mythologies*. Ainsi: le système mythique est "cet évidement de l'intériorité au profit de ses signes extérieurs, cet épuisement du contenu par la forme" (*Ibid.*: 571). Contrairement au signe dénotatif, le signe mythique est "hors de l'ambiguïté constitutive des situations quotidiennes [...] une Nature univoque [...] sans obstacle, sans fuite et sans contradiction" (*Ibid.*: 576). C'est un "signe bâtard, à la fois elliptique et prétentieux" (*Ibid.*: 580). Un *arbre* dans le système mythique n'est jamais un arbre, c'est un "arbre décoré"

<sup>5</sup> Souvenirs personnels de l'auteur datant des années 1970-80.

(*Ibid.*: 683). J. Rey-Debove insiste sur la double nature de l'autonyme: "Le signe autonome désigne ET signifie; il dénote chaque fois qu'il désigne un signe réel." (1978: 94). Il s'agit d'un phénomène de "franchissement sémiotique" (Authier-Revuz, 2003: 78): "passer du mot qui nomme au mot qui est nommé". Le signe dénotatif repris par le signe mythique est, d'une certaine façon, "décoré": "une signification est déjà construite, qui pourrait fort bien se suffire à elle-même, si le mythe ne la saisissait et n'en faisait tout d'un coup une forme vide, parasite" (Barthes, 1993: 689).

Pour visualiser où exactement, dans le système mythique tel qu'il a été défini par R. Barthes, s'insinue l'autonyme, nous recourons ci-dessous aux schémas des systèmes signifiants seconds, présentés jadis par R. Barthes<sup>6</sup>. Le mythe apparaît tel un système de signification à plusieurs paliers: le signifiant (Sa) reprend le signe autonome fondé sur le signe dénotatif (Sa1/Sé1) à qui s'associe le signifié connotatif (Sé2) pour constituer un signifié-signifié repoussé; le signifié (Sé3) est propulsé en tant que signifié premier, marqué par le signifiant (Sa3), signifiant-signifié. Enfin, le mythe aura un signifié (Sé) connoté véhiculant une idéologie.



**Fig. 1 Schéma du mythe.**

### 3. Mythe et contre-mythe.

Chaque signification existante peut donner lieu à un mythe, tels le "bon vin" et la "bonté du vin" (Barthes, 1993: 718), la formule mathématique et cette même formule en signe mythique de la mathématicité (*Ibid.*: 700). Le pouvoir omnipotent du système mythique est dû, comme nous pouvons le conclure maintenant, au fait qu'il y ait un palier autonome dans son système sémiotique, et puisque, d'autre part, "il n'existe pas de signe qui n'ait sa doublure autonymique" (Rey-Debove, 1978: 61). Ceci dit, chaque signe mondain est capable de se transformer en signe autonome, et par là en signe mythique, pourvu que le discours concoure. Le retournement inverse est aussi possible dans

<sup>6</sup> Bien que ces schémas soient très décriés par certains sémioticiens contemporains, ce qui importe ici n'est pas d'analyser leur pertinence ou absence de pertinence, mais de désigner sur eux où aurait été placée l'opération métalangagière en question, l'autonomie.



certaines conditions: en ce qui concerne la langue naturelle, J. Rey-Debove affirme que le prédicat *est vrai* a la capacité de transformer l'autonyme en signe mondain, par exemple: */Il neige est vrai/* alors: Il neige (1978: 209). Puisque le fait autonymique est un fait discursif, son désactivation pourrait se faire uniquement dans et par le discours. Possibilité que R. Barthes désigne sous le terme de "mythe artificiel" qu'il découvre à l'œuvre dans *Bouvard et Pécuchet* et chez J.-P. Sartre (1993: 702).

### 3.1. Le retournement du mythe en contre-mythe dans *Le Temps du loup*.

Nous nous proposons d'examiner un procédé discursif, utilisé dans le film de Michael Haneke *Le Temps du loup* (2003), dont la visée est le retournement du mythe en contre-mythe. Le film est d'autant plus intéressant que le système mythique y est attaqué sur deux plans: i) sur le plan diégétique: un mythe, celui des trente-six Justes fait partie de la diégèse du film, suscite des actions et des réactions chez les protagonistes, se constitue et se dissipe devant nos yeux; et ii) sur le plan langagier: le film se présente comme une contestation du genre "film-catastrophe", un genre représentant à lui seul un système mythique parachevé. Rappelons ce qui est propre au système mythique: on y vise le "bonheur du signe le plus clair", on n'y arrête pas d'aider "sans cesse à la lecture", on y porte "l'intention à son maximum d'évidence", on y vise l'"image de la passion, non la passion elle-même", sans demander plus qu'une "figuration intelligible de situations morales ordinairement secrètes" (Barthes, 1993: 569-576). Et en fin de compte, la représentation d'"une Justice enfin intelligible" vient pour couronner le système mythique, en l'occurrence, résoudre la situation contraignante dans le "film-catastrophe". La stratégie contre-mythique, mise en place dans le film de Michael Haneke, rend son réception problématique, ce qui explique d'une certaine façon le fait que ce soit le film le moins apprécié, parmi les films du réalisateur, de la part de la critique. Pour pouvoir déterminer en quoi consiste sa stratégie contre-mythique, nous relevons, en conformité avec les analyses de R. Barthes, deux traits constitutifs du mythe<sup>7</sup>: 1) la forte motivation du signe, par opposition au principe général de l'arbitraire du signe (Rey-Debove, 1978: 128); 2) le système trop "clos", ce qui amène R. Barthes à parler de sens "parasite", "figé", "simplifié", "imposé"<sup>8</sup>. Ainsi, le discours dans *Le Temps du loup* attaque ces deux traits mythiques: il substitue, aux liens motivés, des liens arbitraires, et il tend à ouvrir le système clos mythique, en perçant des brèches vers l'extradiégétique. Il ne s'agit pas pour autant de revenir vers le système dénotatif, mais de transgresser un système, celui du mythe, tout en le révélant comme système, d'où l'approche méta-métalangagière. Ainsi, nous ne proposons pas ci-dessous une analyse exhaustive du film, mais visons à circonscrire le procédé de la mise en place du lien arbitraire et sa portée dans le système sémiotique du film.

<sup>7</sup> Serge Zenkine (2010) délimite 6 indices, non exhaustifs: "Leur fonction est d'ordre heuristique et non démonstratif: elles ne servent pas à définir un mythe mais à le déceler."

<sup>8</sup> Le premier trait est commun aux systèmes de connotation et de métalangage, bien qu'il s'y exerce dans des sens différents, le second est proprement métalangagier. Voir plus à ce propos dans Fontanille 2001.

### 3.2. Le lien arbitraire en tant que procédé contre-mythique.

Contrairement aux films du genre "film-catastrophe" où celle-ci, abondamment représentée, détermine l'intrigue et apporte au renfermement du monde diégétique, la catastrophe dans le film de Michael Haneke reste fort incertaine: est-ce une catastrophe de fin du monde ou seulement un accident quelconque? Le spectateur partage l'ignorance dans laquelle "vivent" les personnages. L'on est privé du confort de l'explication qu'offre un récit motivé. Michael Haneke déclare<sup>9</sup>: "Ça peut être une catastrophe, n'importe laquelle. On ne le sait pas parce que ce n'était pas le point qui m'intéressait." Cette ignorance crée une tension particulière qui n'a rien à voir avec le suspense classique. Celui-ci "suppose que le récit fournisse au spectateur des indications prémonitoires qui lui permettent d'anticiper sur les événements susceptibles de se produire, tout en conservant une marge d'incertitude" (Beylot, 2005: 165). Le suspense est ainsi profondément motivé. La tension particulière, dans le film de M. Haneke, provient du fait qu'on assiste au déroulement d'une réalité "incontrôlable". Elle se produit brutalement, fulmine, pour les personnages et pour l'instance énonciative. Ainsi, le meurtre commis, l'assassin de Georges s'adresse à la femme de celui qu'il vient de tuer, en suppliant presque: "Partez maintenant, emmenez-le, partez...". Sa femme se met à hurler: "Tu l'as tué...". Cette réalité "déchaînée" dépasse les personnages, ils n'ont pas de programmes narratifs, pas d'objectifs, ils participent d'un "réel" qui est en train de se faire, imprévue et extrême, dépourvu de causes, à effets démesurés.

La structure du film, différente de la structure ternaire conventionnelle, vise à ouvrir le monde diégétique vers le monde extradiégétique. L'absence de résolution finale contribue à ce que la frontière, qui sépare le monde diégétique du monde extradiégétique, s'atténue et disparaisse. Une grande partie du film, 70 minutes environ, se déroule dans le lieu désaffecté d'une petite gare et constitue en fait un seul événement, largement "catalysée" (Barthes, 1966: 1-27); on pourrait le nommer "l'événement de l'attente". Le récit n'est pas parsemé de rappels quant à une issue possible, tantôt rapprochée tantôt repoussée, et qui interviendrait en tant que deuxième terme de cet événement. Il n'y aura pas de deuxième terme, l'histoire n'étant pas achevée mais laissée en suspens interférer avec l'extradiégétique. L'attente prolongée fonctionne comme "un jeu avec la structure" (*Ibid.*: 24<sup>10</sup>). On est embarqué dans une arche de Noé où différentes espèces humaines sont rassemblées, non pas pour être sauvées: motivation mythique, mais pour vivre ensemble: stratégie contre-mythique. Le dernier plan-séquence du film ne donne aucune réponse quant au sort de ces personnages. Le seul lien, soulignons-le: arbitraire, avec l'histoire précédemment racontée, c'est la "présence" du train, le plan étant pris d'un train en mouvement. Ce "train" apparaît cependant fortement ambigu car il réfère autant au monde qu'au langage. Il entre en relations très lâches avec quelques autres éléments diégétiques: la gare, où les personnages sont rassemblés, et l'idée qu'ils se font d'un train salvateur qui va passer. Le discours renvoie ainsi, de façon assez discrète, à une séquence du début du film, dans laquelle les personnages ont essayé d'arrêter un train, sans pour autant arriver à troubler son mouvement monotone et continue. Le seul

<sup>9</sup> Entretien avec Michael Haneke, réalisé par Nachiketas Wignesan et Laurent Devanne, émission de cinéma *Désaxés*, diffusée le 12 Octobre 2003 ; disponible sur : <http://arkepix.com>.

<sup>10</sup> Roland Barthes donne en exemple la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

signe de changement quelconque, ironiquement arbitraire, étant le crissement des freins à l'entrée du virage. Le défilé s'est éloigné sous les yeux de Ben qui, en lui tournant le dos, s'est assis par terre. Dans l'immobilité du garçon, accentuée par l'immobilité de la caméra et les plans fixes, alors que le train s'éloignait à l'arrière-plan pour sortir du champ, on ressentait l'espoir s'en aller vers un hors champ imprécis, indéterminable. Avec le dernier plan-séquence du film, le discours ouvre un certain contrechamp du champ précédemment vu: l'on est placés, nous-mêmes, à côté peut-être des passagers impassibles. Le plan dure et provoque plusieurs interprétations sans en imposer aucune. Ce qui importe, c'est le passage d'une interprétation à une autre, et le changement du regard.

Le discours ne désambiguïse pas les signes, au contraire, il les laisse tendre vers des sens différents. Tel le feu dans le film, protégeant et menaçant à la fois. La paille allumée donne de la lumière, l'unique dans cette nuit profonde et aide à chercher le garçon disparu. Mais le feu, fragile dans la paille qui s'enflamme vite et s'y consume, menace, et on verra la grange, qui abrite les personnages, entièrement brûlée tout d'un coup. Surgit ainsi la sensation d'une fragilité menaçante et d'une confusion se généralisant: on n'arrive plus à distinguer ce qui protège et sauve de ce qui menace et tue. Ce qui protège peut aussi détruire, ce qui aide peut aussi ravager. Cette confusion signifie, exprime la catastrophe dans le film. D'autre part, dans la séquence de la recherche de Ben dans la nuit, la frontière entre diégétique et profilmique est abolie. Le feu, qui aide les personnages à voir dans le noir diégétique, est la seule source de lumière profilmique qui fait possible pour le spectateur de regarder les images du film. Mais ce que les images donnent à voir, c'est la maman de Ben qui est en train de le chercher, et non pas le garçon disparu. Le hors-champ, c'est le noir, l'inconnu absolu. L'instance énonciative renonce à un moyen profilmique, l'éclairage, pour rester fidèle au référent. Il n'y a plus de signes sur ces images noires, plus de représentation. Mais ce renoncement aux signes et au langage en faveur du référent ne parvient qu'à constituer un métalangage, car au moment même où on remet en cause la capacité du signe de signifier le monde, il se procure une autre: celle de référer à lui-même. De surcroît, énonçant comme impossible le syntagme alterné, dans la séquence de la recherche nocturne de Ben, le discours bafoue en effet le langage mythique, un métalangage, et se transforme en fin de compte en méta-métalangage.

Un autre lien arbitraire s'ébauche entre le mythe des trente-six Justes, raconté deux fois dans le film, et le "sacrifice" de Ben à la fin. Dans une première séquence, Béa demande à Anne une cigarette et la lui paye avec une conserve poisson qu'elle a gagnée auparavant en se prostituant avec Koslowski. Béa profite de cet échange pour entrer en contact, bien que sa question interloque: "Croyez-vous qu'il [Koslowski] fasse partie des Justes ?". Ainsi, c'est le mythe des trente-six Justes qui est introduit dans la diégèse, mais de façon assez ambiguë: s'agit-il d'une organisation de compères ou d'un mythe ? existe-t-il ou ce n'est qu'une invention de cette femme afin de se justifier de sa prostitution ? y croit-elle sincèrement ou c'est bel et bien une folie, car on a vu Koslowski: difficile de le confondre avec un Juste ? Ainsi énoncé, le mythe ressemble à une fantasmagorie parmi tant d'autres, se propageant par des temps incertains. Plus tard dans le film, ce même mythe est relaté une deuxième fois de manière encore moins compréhensible par le personnage de "bouffeur de lames", dont la voix est à peine audible. Les détails du mythe sont élidés, il s'agit certainement d'un équilibre entre les Justes et les injustes qui,

une fois rendu caduc, entraînera la fin du monde. Pourrait-on croire ce mythe alors que ceux qui le croient ont l'air aussi discrédité: une femme qui se prostitue et un marginal. L'idée d'un possible ailleurs n'est pas niée, elle est présentée en train de se constituer, marquée par le "trop humain". "On peut le prendre au sérieux et on peut aussi s'amuser sur ça.", dit M. Haneke<sup>11</sup>. Par contre, on ne peut pas avoir des doutes face à l'acte de l'enfant qui s'apprête à entrer dans le feu pour se sacrifier. Le corps nu de Ben devant le bûcher a la force de scandale. Cette petite silhouette fragile se dresse tel un défi à l'indifférence répandue. Ce n'est pas le mythe qui importe dans le film, ce qui importe c'est ce corps nu de l'enfant devant le bûcher. Le spectateur doit faire face à cette silhouette fragile. Au système clos mythique s'oppose un discours qui interpelle le lecteur-spectateur en tant que personne réelle, en tant que porteur d'une expérience et d'un vécu, réclamés pour être inclus dans le récit. Sinon toute réponse finale, soit-elle la plus subtile, suggérant le sacrifice ou la compassion ou même l'énigme morale en tant que résolution quelconque, précipiterait l'histoire dans le gouffre béant du mythe. À la résolution usant d'une "Justice enfin intelligible" s'oppose l'appel à une justesse intérieure.



*Fig. 2. Ben devant le feu dans Le Temps du loup, © WEGA-Film<sup>12</sup>, disponible sur: [http://www.wega-film.at/index.php?film\\_id=2-wolfzeit](http://www.wega-film.at/index.php?film_id=2-wolfzeit)*

<sup>11</sup> Entretien cité.

<sup>12</sup> Nous reproduisons l'image du film avec l'aimable autorisation de WEGA-Film.

Pour conclure, nous dirons que le métalangage et l'autonomie en l'occurrence fonctionnent, selon le discours, de deux façons différentes. Dans le mythe, l'autonomie dissimule le système sémiotique et contribue à ce qu'un message idéologique passe pour naturel. Dans le contre-mythe, le métalangage sert d'intermédiaire entre le monde diégétique et le réel extradiegétique. Dans les deux cas, une opération méta-métalangagière est nécessaire pour clarifier la chaîne de significations ainsi accomplie; ceci élargit le terrain de ce qui peut être parlé et appréhendé. Il importe de s'interroger, à l'instar de Michel Arrivé (2003), n'y a-t-il pas une instance qui aurait préféré escamoter le métalangage, l'autonomie apparaissant un compromis entre son activité et celle de la conscience.

## //BIBLIOGRAPHIE//

### LIVRES :

- BADIR, *Sémir*. Hjelmslev. Paris: Les Belles Lettres, 2000.  
 BARTHES, Roland. [1957]. Mythologies. Œuvres complètes, vol. 1, Paris: Seuil, 1993.  
 BARTHES, Roland. [1967]. *Système de la Mode*. Œuvres complètes, vol. 2. Paris: Seuil, 1994.  
 BEYLOT, Pierre. *Le Récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin, 2005.  
 JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. trad. N. Ruwet, Paris: Minuit, 1963.  
 REY-DEBOVE, Josette. *Le Métalangage*. Étude linguistique du discours sur le langage. Paris: Le Robert, 1978.  
 TRUFFAUT, François. *Le Plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

### ARTICLES:

- ARRIVE, Michel. "Freud et l'autonymie". *Parler des mots*. Le fait autonymique en discours, dir. Authiez-Revuz et al. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 317-334.  
 AUTHIEZ-REVUZ, Jacqueline. "Le fait autonymique: langage, langue, discours – Quelques repères". *Parler des mots*. Le fait autonymique en discours, dir. Authiez-Revuz et al. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 67-93.  
 BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*: 8, 1966, pp. 1-27.  
 BARTHES, Roland. [1971]. "La mythologie aujourd'hui". Œuvres complètes, vol. 2. Paris: Seuil, 1994, pp. 1183-1185.  
 ECO, Umberto. PEZZINI Isabella. "La sémiologie des Mythologies". *Communications*: 36, 1982, pp. 19-42.  
 FONTANILLE, Jacques (dir.). 2000-02. *Métalangages et modèles*. Séminaire Intersémiotique de Paris, disponible sur : [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Cmetalangages\\_modeles2000\\_02.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Cmetalangages_modeles2000_02.pdf).  
 GALISSON, Robert. "Les palimpsestes verbaux: des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués...". *Repères*: 8, 1994, pp. 41-62.  
 NACHIKETAS, Wignesan et DEVANNE, Laurent. Entretien avec Michael Haneke pour l'émission Désaxés, 2003 ; disponible sur : <http://arkepix.com>.  
 ZENKINE, Serge. "L'esthétique du mythe et la dialectique du signe chez Roland Barthes". *Littérature*: 108, 1997, pp. 102-124.  
 ZENKINE, Serge. "Les indices du mythe". *Recherches & Travaux*: 77, 2010, pp. 21-32.

