Retrouver ce titre sur Numilog.com

Roland Barthes

Système de la Mode

Éditions du Seuil

Retrouver ce titre sur Numilog.com

ISBN 978-2-02-124260-7

© Éditions du Seuil, 1967 et novembre 2002 pour la présente édition
tirée des *Œuvres complètes II*.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

www.seuil.com

Retrouver ce titre sur Numilog.com

Avant-propos

Une méthode s'engage dès le premier mot ; or ce livre est un livre de méthode ; il est donc condamné à se présenter tout seul. Cependant, avant d'entreprendre son voyage, l'auteur demande à s'expliquer sur l'origine et le sens de sa recherche.

L'objet de cette recherche est l'analyse structurale du vêtement féminin tel qu'il est aujourd'hui décrit par les journaux de Mode ; la méthode en a été originairement inspirée par la science générale des signes, que Saussure avait postulée sous le nom de *sémiologie*. Ce travail a été commencé en 1957 et terminé en 1963 : lorsque l'auteur l'a entrepris et en a conçu la forme d'exposition, la linguistique n'était pas encore le modèle qu'elle est devenue depuis aux yeux de certains chercheurs ; en dépit de quelques travaux qui existaient déjà ici et là, la sémiologie restait encore une discipline entièrement prospective ; tout travail de sémiologie appliquée devait donc prendre naturellement la forme d'une découverte, ou plus exactement d'une exploration, tant les résultats étaient incertains et les moyens élémentaires ; face à un objet précis (en l'occurrence le vêtement de Mode), muni seulement de quelques concepts opératoires, l'apprenti sémiologue partait à l'aventure.

Cette aventure, il faut le reconnaître, est déjà datée. Lorsqu'il a rédigé son travail, l'auteur ignorait certains livres importants, qui ont paru depuis ; participant à un monde où la réflexion sur le sens se développe, s'approfondit et se divise très rapidement et de plusieurs côtés à la fois, bénéficiant de tout ce qui se pense autour de lui, l'auteur s'est lui-même modifié. Est-ce à dire qu'au moment de publier ce travail – avec retard –, il ne puisse le reconnaître ? Nullement (sans quoi, il ne le publierait pas) ; mais au-delà de la lettre, ce qui est proposé ici, c'est *déjà* une certaine histoire de la sémiologie ; par rapport au nouvel art intellectuel qui est en train de s'ébaucher, ce livre forme une sorte de vitrail quelque peu naïf ; on y lira, je l'espère, non les certitudes d'une doctrine, ni même les conclusions invariables d'une recherche, mais plutôt les croyances, les tentations, les épreuves d'un apprentissage : c'est là son sens, donc, peut-être, son utilité.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

Ce qu'on a voulu avant tout, c'est reconstituer pas à pas un système de sens, d'une façon en quelque sorte immédiate, c'est-à-dire en faisant appel le moins possible à des concepts extérieurs, même à ceux de la linguistique, dont l'utilisation est ici assurément fréquente mais toujours élémentaire. Sur son chemin, l'auteur a rencontré bien des obstacles, dont certains, il le sait, n'ont pas été levés (du moins a-t-il tenu à ne pas masquer ces échecs). Bien plus, en cours de route, le projet sémiologique s'est trouvé modifié ; alors qu'au départ on s'était donné pour tâche de reconstituer la sémantique de la Mode réelle (saisie dans les vêtements portés ou, à la rigueur, photographiés), on s'est très vite aperçu qu'il fallait choisir entre l'analyse du système réel (ou visuel) et celle du système écrit ; on a choisi la seconde voie, pour des raisons qui seront données plus tard car elles font partie de la méthode. L'analyse qui suit ne porte donc que sur la Mode écrite. C'est là un choix qui risque de décevoir : il aurait été plus agréable de disposer d'un système de la Mode réelle (institution qui a toujours vivement intéressé les sociologues) et apparemment plus utile d'établir la sémiologie d'un objet indépendant, qui ne tienne en rien au langage articulé.

Pourtant, en travaillant non sur la Mode réelle mais sur la Mode écrite (ou plus exactement encore : *décrite*), l'auteur croit avoir finalement respecté une certaine complexité et un certain ordre du projet sémiologique. Quoique le matériel de travail soit composé uniquement d'énoncés verbaux, de « phrases », l'analyse ne porte nullement sur une partie de la langue française. Car ce qui est pris en charge ici par les mots, ce n'est pas n'importe quelle collection d'objets réels, ce sont des traits vestimentaires déjà constitués (du moins idéalement) en système de signification. L'objet de l'analyse n'est donc pas une simple nomenclature, c'est un code véritable, même si ce code n'est jamais que « parlé ». Il s'ensuit que ce travail ne porte à vrai dire ni sur le vêtement ni sur le langage, mais, en quelque sorte, sur la « traduction » de l'un dans l'autre, pour autant que le premier soit déjà un système de signes : objet ambigu, car il ne répond pas à la discrimination habituelle qui met le réel d'un côté et le langage de l'autre, et échappe par conséquent à la fois à la linguistique, science des signes verbaux, et à la sémiologie, science des signes objectaux.

C'est là une situation sans doute inconfortable pour un travail issu du postulat saussurien selon lequel le sémiologique « déborde » le linguistique ; mais cet inconfort est peut-être fina-

Retrouver ce titre sur Numilog.com

lement l'indice d'une certaine vérité : y a-t-il un seul système d'objets, un peu ample, qui puisse se dispenser du langage articulé ? La parole n'est-elle pas le relais fatal de tout ordre signifiant ? Si l'on pousse au-delà de quelques signes rudimentaires (excentricité, classicisme, dandysme, sport, cérémonie), le vêtement, pour signifier, peut-il se passer d'une parole qui le décrive, le commente, lui fasse don de signifiants et de signifiés assez abondants pour constituer un véritable système de sens ? L'homme est condamné au langage articulé, et aucune entreprise sémiologique ne peut l'ignorer. Il faut donc peut-être renverser la formulation de Saussure et affirmer que c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique : la fonction essentielle de ce travail est de suggérer que, dans une société comme la nôtre, où mythes et rites ont pris la forme d'une *raison*, c'est-à-dire en définitive d'une parole, le langage humain n'est pas seulement le modèle du sens, mais aussi son fondement. Ainsi, dès que l'on observe la Mode, l'écriture apparaît constitutive (au point qu'il a paru inutile de préciser dans le titre de cet ouvrage qu'il s'agissait de la Mode écrite) : le système du vêtement réel n'est jamais que l'horizon naturel que la Mode se donne pour constituer ses significations : hors la parole, il n'y a point de Mode totale, il n'y a point de Mode essentielle. Il a donc semblé déraisonnable de placer le réel du vêtement *avant* la parole de Mode ; la vraie raison veut au contraire que l'on aille de la parole instituante vers le réel qu'elle institue.

Cette présence fatale de la parole humaine n'est évidemment pas innocente. Pourquoi la Mode parle-t-elle si abondamment le vêtement ? Pourquoi interpose-t-elle entre l'objet et son usager un tel luxe de paroles (sans compter les images), un tel réseau de sens ? La raison en est, on le sait, d'ordre économique. Calculatrice, la société industrielle est condamnée à former des consommateurs qui ne calculent pas ; si producteurs et acheteurs du vêtement avaient une conscience identique, le vêtement ne s'achèterait (et ne se produirait) qu'au gré, fort lent, de son usure ; la Mode, comme toutes les modes, repose sur une disparité des deux consciences : l'une doit être étrangère à l'autre. Pour obnubiler la conscience comptable de l'acheteur, il est nécessaire de tendre devant l'objet un voile d'images, de raisons, de sens, d'élaborer autour de lui une substance médiate, d'ordre apéritif, bref de créer un simulacre de l'objet réel, en substituant au temps lourd de l'usure, un temps souverain, libre de se détruire lui-même par un acte de potlatch annuel. L'origine commerciale de

Retrouver ce titre sur Numilog.com

notre imaginaire collectif (soumis partout à la mode, bien au-delà du vêtement) ne peut donc faire de mystère pour personne. Cependant, à peine mû, cet univers se détache de son origine (on voit mal, d'ailleurs, comment il la *copierait*) : sa structure obéit à des contraintes universelles, qui sont celles de tout système de signes. Ce qu'il y a en effet de remarquable dans cet imaginaire constitué selon une fin de désir (et l'analyse sémiologique le montrera assez, on l'espère), c'est que la substance en est essentiellement *intelligible* : ce n'est pas l'objet, c'est le nom qui fait désirer, ce n'est pas le rêve, c'est le sens qui fait vendre. S'il en est ainsi, les innombrables objets qui peuplent et constituent l'imaginaire de notre temps relèveront de plus en plus d'une sémantique, et la linguistique, moyennant certains développements, deviendra, par une seconde naissance, la science de tous les univers imaginés.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

Introduction

Méthode

Retrouver ce titre sur Numilog.com

SYMBOLES GRAPHIQUES UTILISÉS

$\wr$: Fonction

$\equiv$: Relation d'équivalence

)(: Relation de double implication ou solidarité

$\bullet$: Relation de simple combinaison

$\neq$: Différent de...

/ : Opposition pertinente ou signifiante

/../ : Le mot comme signifiant

« .... » : Le mot comme signifié

[....] : Terme implicite

[—] : Normal

Sa : Signifiant

Sé : Signifié

Les renvois au texte sont constitués par deux chiffres : le premier désigne le chapitre, le second désigne le groupe de paragraphes, si c'est un chiffre romain, ou le paragraphe, si c'est un chiffre arabe.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

1. Le vêtement écrit

> *Ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'une rose, sur une robe souple en shetland.*

I. Les trois vêtements

1.1. Vêtement-image et vêtement écrit.

J'ouvre un journal de Mode [1] : je vois qu'on traite ici de deux vêtements différents. Le premier est celui qu'on me présente photographié ou dessiné, c'est un vêtement-image. Le second, c'est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage ; cette robe, photographiée à droite, devient à gauche : *ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'une rose, sur une robe souple en shetland* ; ce vêtement est un vêtement écrit. Ces deux vêtements renvoient en principe à la même réalité (cette robe qui a été portée ce jour-là par cette femme), et pourtant ils n'ont pas la même structure [2], parce qu'ils ne sont pas faits des mêmes matériaux, et que, par conséquent, ces matériaux n'ont pas entre eux les mêmes rapports : dans l'un, les matériaux sont des formes, des lignes, des surfaces, des couleurs, et le rapport est spatial ; dans l'autre, ce sont des mots, et le rapport est, sinon logique, du moins syntaxique ; la première structure est plastique, la seconde est verbale. Est-ce à dire que chacune de ces structures se confond entièrement avec le système général dont elle est issue, le vêtement-image avec la photographie, et le vêtement écrit avec le langage ? Nullement : la photographie de Mode n'est pas n'importe quelle photographie, elle a peu de rapport avec la photographie de presse ou la photographie d'amateur, par exemple ; elle comporte des unités et des règles spécifiques ; à l'intérieur

---

1. On écrira *Mode* avec une majuscule dans le sens de *fashion*, de façon à pouvoir garder l'opposition entre la Mode et une mode *(fad)*.

2. Il vaudrait mieux n'avoir à définir que des choses, et non des mots ; mais puisqu'il est aujourd'hui beaucoup demandé au mot structure, on lui donnera ici le sens qu'il a en linguistique : « une entité autonome de dépendances internes » (L. Hjelmslev : *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturferlag, 1959, p. 1).

Retrouver ce titre sur Numilog.com

de la communication photographique, elle forme un langage particulier, qui a sans doute son lexique et sa syntaxe, ses « tours », interdits ou recommandés [1]. De même, la structure du vêtement écrit ne peut se confondre avec la structure de la phrase ; car si le vêtement coïncidait avec le discours, il suffirait de changer un terme de ce discours pour changer du même coup l'identité du vêtement décrit ; or, ce n'est pas le cas ; le journal peut écrire indifféremment : *en été, portez du tussor*, ou *le tussor convient très bien à l'été*, sans rien changer d'essentiel à l'information qu'il transmet à ses lectrices : le vêtement écrit est porté par le langage, mais aussi il lui résiste, et c'est dans ce jeu qu'il se fait. On a donc bien affaire à deux structures originales, quoique dérivées de systèmes plus communs, ici la langue, là l'image.

1.2. Le vêtement réel.

Du moins pourrait-on penser que ces deux vêtements retrouvent une identité au niveau du vêtement réel qu'ils sont censés représenter, que la robe décrite et la robe photographiée sont identiques à travers cette robe réelle à laquelle l'une et l'autre renvoient. Equivalentes, sans doute, mais identiques, non ; car de même qu'entre le vêtement-image et le vêtement écrit il y a une différence de matériaux et de rapports, et donc une différence de structure, de même, de ces deux vêtements au vêtement réel, il y a passage à d'autres matériaux et à d'autres rapports ; le vêtement réel forme donc une troisième structure, différente des deux premières, même si elle leur sert de modèle, ou plus exactement, même si le modèle qui guide l'information transmise par les deux premiers vêtements appartient à cette troisième structure. On a vu que les unités du vêtement-image sont situées au niveau des formes, celles du vêtement écrit au niveau des mots ; pour les unités du vêtement réel, elles ne peuvent être au niveau de la

1. On touche ici au paradoxe de la communication photographique : étant par principe purement analogique, la photographie peut être définie comme un *message sans code* ; cependant, il n'y a pour ainsi dire pas de photographie sans signification ; on est donc obligé de postuler l'existence d'un code photographique, qui ne fonctionne évidemment qu'à un niveau second, qu'on appellera plus tard niveau de connotation (cf. « Le message photographique » *in Œuvres complètes*, t. I, p. 1120-1133, Seuil, 2002, repris aussi dans *L'Obvie et l'obtus* ; et « La rhétorique de l'image » *in Œuvres complètes*, Seuil, 2002 t. II, p. 573-588, repris aussi dans *L'Obvie et l'obtus*). Pour le dessin de Mode, la question est plus simple, puisque le *style* d'un dessin renvoie à un code ouvertement culturel.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

langue, car, nous le savons, la langue n'est pas un calque du réel [1] ; on ne peut non plus, quoique ici la tentation soit grande, les situer au niveau des formes, car « voir » un vêtement réel, même dans des conditions privilégiées de présentation, ne peut épuiser sa réalité, encore moins sa structure : on n'en voit jamais qu'une partie, un usage personnel et circonstancié, un port particulier ; pour analyser le vêtement réel en termes systématiques, c'est-à-dire suffisamment formels pour qu'ils puissent rendre compte de tous les vêtements analogues, il faudrait sans doute remonter jusqu'aux actes qui ont réglé sa fabrication. Autrement dit, face à la structure plastique du vêtement-image et à la structure verbale du vêtement écrit, la structure du vêtement réel ne peut être que technologique ; les unités de cette structure ne peuvent être que les traces diverses des actes de fabrication, leurs fins accomplies, matérialisées : une couture, c'est ce qui a été cousu, une coupe, ce qui a été coupé [2] ; c'est donc là une structure qui se constitue au niveau de la matière et de ses transformations, non de ses représentations ou de ses significations ; l'ethnologie pourrait fournir ici des modèles structuraux relativement simples [3].

II. Shifters

1.3. Translation des structures.

Voilà donc pour un même objet (une robe, un tailleur, une ceinture) trois structures différentes, l'une technologique, une autre iconique, la troisième verbale. Ces trois structures n'ont pas le même régime de diffusion. La structure technologique apparaît comme une langue-mère dont les vêtements portés qui s'en inspirent ne seraient que les « paroles ». Les deux autres structures (iconique et verbale) sont aussi des langues, mais si l'on en croit le journal, qui prétend toujours parler d'un vête-

---

1. Cf. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1960, 1, 6.

2. A condition, bien entendu, que ces termes soient donnés dans un contexte technologique, et qu'il s'agisse, par exemple, d'un programme de fabrication ; sinon, ces termes d'origine technique ont une autre valeur (cf. *infra*, 1, 5).

3. A. Leroi-Gourhan distingue par exemple les vêtements droits à bords parallèles et les vêtements coupés-ouverts, coupés-fermés, coupés-croisés, etc. (*Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 208).

Retrouver ce titre sur Numilog.com

ment réel premier, ces langues sont des langues dérivées, « traduites » de la langue-mère, elles s'interposent comme des relais de diffusion entre cette langue-mère et ses « paroles » (les vêtements portés). Dans notre société, la diffusion de la Mode repose donc en grande partie sur une activité de *transformation* : il y a passage (du moins selon l'ordre invoqué par le journal) de la structure technologique aux structures iconique et verbale. Or, s'agissant de structures, ce passage ne peut être que discontinu : le vêtement réel ne peut être *transformé* en « représentation » qu'au moyen de certains opérateurs, que l'on pourrait appeler des *shifters*, puisqu'ils servent à transposer une structure dans une autre, à passer, si l'on veut, d'un code à un autre code [1].

1.4. Les trois shifters.

Puisque l'on a affaire à trois structures, on doit disposer de trois sortes de *shifters* : du réel à l'image, du réel au langage et de l'image au langage. Pour la première translation, du vêtement technologique au vêtement iconique, le *shifter* principal est le patron de couture, dont le dessin (schématique) reproduit analytiquement les actes de fabrication du vêtement ; à quoi il faudrait ajouter les procédés, graphiques ou photographiques, destinés à manifester le substrat technique d'une apparence ou d'un « effet » : accentuation d'un mouvement, agrandissement d'un détail, angle de prise de vue. Pour la seconde translation, du vêtement technologique au vêtement écrit, le *shifter* de base est ce que l'on pourrait appeler la recette ou le programme de couture : c'est en général un texte bien séparé de la littérature de Mode ; sa fin est de doubler, non ce qui est, mais ce qui va se faire ; la recette de couture n'est d'ailleurs pas donnée dans la même écriture que le commentaire de Mode ; elle ne contient presque pas de substantifs ou d'adjectifs, mais surtout des verbes et des mesures [2] : comme *shifter*, elle constitue un langage transitoire, situé à mi-chemin entre le faire et l'être du vêtement, son origine et sa forme, sa technique et sa signification. On pourrait être tenté de joindre à ce *shifter* de

---

1. Jakobson réserve le nom de *shifter* aux éléments intermédiaires entre le code et le message (*Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, chap. 9). On étend ici le sens du terme.

2. Exemple : *« Posez tous les morceaux sur la doublure que vous coupez, et bâtissez. Bâtissez de chaque côté un pli vertical de 3 cm de profondeur à 1 cm de l'extrémité des épaules. »* Il s'agit d'un langage transitif.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

base tous les termes de Mode dont l'origine est évidemment technologique *(une couture, une découpe)*, et de les considérer comme autant de translateurs du réel au parlé ; ce serait ignorer que la valeur d'un mot ne tient pas à son origine, mais à sa place dans le système de la langue ; passés dans une structure descriptive, ces termes sont détachés à la fois de leur origine (ce qui a été, à un certain moment, cousu, coupé) et de leur fin (concourir à un assemblage, se détacher d'un ensemble) ; en eux l'acte créateur n'est pas sensible, ils n'appartiennent plus à la structure technologique et on ne peut les considérer comme des *shifters* [1]. Reste une troisième translation, celle qui permet de passer de la structure iconique à la structure parlée, de la représentation du vêtement à sa description. Comme le journal dispose de l'avantage de pouvoir livrer *à la fois* des messages issus de ces deux structures, ici une robe photographiée, là cette même robe décrite, il peut faire une économie notable, en usant de *shifters* elliptiques : ce ne sont plus ici les dessins du patron, ni les textes de la recette de couture, mais simplement les anaphoriques de la langue, donnés soit sous le degré plein *(« ce » tailleur, « la » robe en shetland)*, soit sous le degré zéro *(rose piquée dans la ceinture)* [2]. Ainsi, du fait même que les trois structures disposent d'opérateurs de traduction bien définis, elles restent parfaitement distinctes.

III. La règle terminologique

1.5. Choix de la structure orale.

Etudier le vêtement de Mode, ce serait étudier d'abord, d'une façon séparée et exhaustive, chacune de ces trois structures, car on ne peut définir une structure en dehors de l'identité substan-

---

1. On pourrait concevoir que le vêtement de catalogue est un *shifter*, puisqu'il s'agit d'engager à un achat réel à travers le relais de la langue. En fait, le vêtement de catalogue obéit entièrement aux normes de la description de Mode : on veut moins rendre compte du vêtement que persuader qu'il est à la Mode.

2. L'anaphore, selon L. Tesnière (*Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959, p. 85) est « une connexion sémantique supplémentaire, à laquelle ne correspond aucune connexion structurale ». Entre le démonstratif *ce* et le tailleur photographié, il n'y a en effet aucun lien structural, mais, si l'on peut dire, collision pure et simple des deux structures.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

tielle des unités qui la composent : il faut étudier ou des actes, ou des images ou des mots, mais non toutes ces substances à la fois, même si les structures qu'elles forment, servent, en se mêlant, à composer un objet générique, appelé par commodité vêtement de Mode. Chacune de ces structures oblige à une analyse originale et il faut choisir. Or l'étude du vêtement « représenté » (par l'image et la parole), c'est-à-dire du vêtement traité par le journal de Mode, offre un avantage méthodologique immédiat par rapport à l'analyse du vêtement réel [1] : le vêtement « imprimé » livre à l'analyste ce que les langues humaines refusent au linguiste : une synchronie pure ; la synchronie de Mode change tout d'un coup chaque année, mais durant cette année elle est absolument stable ; si l'on choisit le vêtement du journal, il est donc possible de travailler sur un état de Mode sans avoir à le découper artificiellement, comme le linguiste est obligé de le faire dans l'enchevêtrement des messages. Reste à choisir entre le vêtement-image et le vêtement écrit (ou plus exactement décrit) ; ici encore, du point de vue méthodologique, c'est la « pureté » structurale de l'objet qui incline le choix [2] : le vêtement réel est embarrassé de finalités pratiques (protection, pudeur, parure) ; ces finalités disparaissent du vêtement « représenté », qui ne sert plus à protéger, à couvrir ou à parer, mais tout au plus à signifier la protection, la pudeur ou la parure ; le vêtement-image garde pourtant une valeur qui risque d'embarrasser considérablement l'analyse et qui est sa plastique ; seul le vêtement écrit n'a aucune fonction pratique ni esthétique : il est tout entier constitué en vue d'une signification : si le journal décrit un certain vêtement par la parole, c'est uniquement pour transmettre une information dont le contenu est : *la Mode* ; on peut donc dire que l'être du vêtement écrit est tout entier dans son sens, c'est en lui que l'on a le plus de chance de trouver la pertinence sémantique dans toute sa pureté : le vêtement écrit n'est encombré par aucune fonction parasite et il ne comporte aucune temporalité floue : pour ces rai-

---

1. L'analyse sémantique du vêtement réel a été postulée par Troubetskoy (*Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949, p. 19) et développée par P. Bogatyrev, *Funkcie Kroja na moravskom Slovensku* (La fonction de l'habit en Slovénie morave), Spisy narodopisneho odburu Matice Slovenskej, Matica Slovenska, 1937, résumé en français, p. 68 s.

2. Il s'agit ici de raisons contingentes à la méthode opératoire ; les raisons de fond, concernant la nature essentiellement *parlée* de la Mode, ont été données dans l'avant-propos, p. 898-899.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

sons, c'est la structure verbale que l'on choisit ici d'explorer. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit tout simplement d'analyser le langage de la Mode ; certes la nomenclature sur laquelle il faudra travailler est une partie spécialisée du grand territoire de la langue française ; cette partie ne sera pourtant pas étudiée du point de vue de la langue, mais seulement du point de vue de la structure du vêtement qu'elle vise ; ce n'est pas une partie d'un sous-code du français qui est l'objet de l'analyse, c'est, si l'on peut dire, le surcode imposé au vêtement réel par les mots, puisque les mots, comme on le verra [1], prennent ici en charge un objet, le vêtement, qui est déjà lui-même système de signification.

1.6. Sémiologie et Sociologie.

Bien que le choix de la structure orale suive ici des raisons immanentes à son objet, il trouve un certain renfort du côté de la sociologie ; d'abord parce que la diffusion de la Mode par le journal (c'est-à-dire en grande partie par le texte) est devenue massive ; la moitié des femmes en France lisent régulièrement des publications consacrées au moins partiellement à la Mode [2] ; la description du vêtement de Mode (et non plus sa réalisation) est donc un fait social, en sorte que même si le vêtement de Mode restait purement imaginaire (sans influence sur le vêtement réel), il constituerait un élément incontestable de la culture de masse, tout comme les romans populaires, les *comics*, le cinéma ; ensuite parce que l'analyse structurale du vêtement écrit peut préparer efficacement l'inventaire du vêtement réel dont la sociologie aura besoin, le jour où elle voudra étudier les circuits et les rythmes de diffusion de la Mode réelle. Toutefois les objectifs de la sociologie et de la sémiologie sont en l'occurrence tout à fait différents : la sociologie de la Mode (même si elle reste à faire [3]) part d'un *modèle*, à l'origine imaginé (c'est le vêtement conçu par le *fashion-group*) et en suit (ou devra en suivre) l'accomplissement à travers une série de vêtements

---

1. Cf. *infra*, chap. 3.

2. « Le marché français du vêtement féminin prêt à porter », suppl. à *L'Industrie du vêtement féminin*, 1953, n° 82, p. 253.

3. La Mode a été très tôt – dès Spencer – un objet sociologique privilégié ; d'abord elle constitue « un phénomène collectif qui nous apporte le plus immédiatement... la révélation qu'il y a du social dans nos comportements » (J. Stoetzel, *La Psychologie sociale*, Paris, Flammarion, 1963, p. 245) ; ensuite,

Retrouver ce titre sur Numilog.com

réels (c'est le problème de la diffusion des modèles) ; elle cherche donc à systématiser des conduites, qu'elle peut mettre en rapport avec des conditions sociales, des niveaux de vie et des rôles. La sémiologie ne suit pas du tout le même chemin ; elle décrit un vêtement qui reste de bout en bout imaginaire, ou si l'on préfère, purement intellectif ; elle ne conduit pas à reconnaître des pratiques, mais des images. La sociologie de la Mode est tout entière tournée vers le vêtement réel ; la sémiologie vers un ensemble de représentations collectives. Le choix de la structure orale entraîne donc, non vers la sociologie, mais vers cette *sociologique*, postulée par Durkheim et Mauss [1] ; la description de Mode n'a pas seulement pour fonction de proposer un modèle à la copie réelle, mais aussi et surtout de diffuser largement la Mode comme un *sens*.

1.7. Le corpus.

La structure orale une fois choisie, sur quel corpus faut-il travailler [2] ? On a parlé jusqu'ici uniquement des journaux de Mode ; c'est, d'une part, que les descriptions issues de la littérature proprement dite, quoique très importantes chez plusieurs grands écrivains (Balzac, Michelet, Proust) sont trop fragmentaires, d'époque historique variable, pour qu'on puisse les retenir et que, d'autre part, les descriptions fournies par le catalogue de grand magasin peuvent être facilement assimilées aux descriptions de la Mode ; les journaux de Mode constituent donc le meilleur corpus. Tous les journaux de Mode ? Nullement. Deux limitations peuvent ici intervenir, autorisées par la fin poursuivie, qui est de reconstituer un système formel et non de décrire une Mode concrète. La première sélection porte sur le temps ; visant une structure, il y a tout intérêt à ne travailler que sur un état de

---

elle présente une dialectique du conformisme et du changement qui n'est explicable que sociologiquement ; enfin sa diffusion semble relever de ces circuits à relais, qu'ont étudiés P. Lazarsfeld et E. Katz (*Personal Influence : The Part Played by People in the Flow of Mass-Communications*, Glencoe, Illin., The Free Press, 1955). Toutefois, la diffusion réelle des modèles n'a pas encore fait l'objet d'une enquête sociologique complète.

1. « Essai sur quelques formes primitives de classification », *Année sociologique*, vol. 6, 1901-1902, p. 1-72.

2. *Corpus :* « recueil synchronique intangible d'énoncés sur lesquels on travaille » (A. Martinet, *Eléments*, p. 37).

Retrouver ce titre sur Numilog.com

Mode, c'est-à-dire sur une synchronie. Or, comme on l'a dit, la synchronie de Mode est fixée par la Mode elle-même : c'est la mode d'une année [1].

On a choisi de travailler ici sur des journaux de l'année 1958-1959 (de juin à juin), mais cette date n'a évidemment aucune importance méthodique ; on aurait pu choisir n'importe quelle autre année, car ce qu'on cherche à décrire, ce n'est pas telle Mode, mais la Mode ; à peine recueilli, extrait de son année, le matériau (l'énoncé) doit prendre place dans un système purement formel de fonctions [2] ; on ne trouvera donc ici aucune indication sur aucune Mode contingente, à plus forte raison aucune histoire de la Mode : on n'a pas voulu traiter d'une substance quelconque de la Mode, mais seulement de la structure de ses signes écrits [3]. De la même façon (et ce sera la seconde sélection imposée au corpus), il n'y aurait intérêt à dépouiller tous les journaux d'une année que si l'on voulait saisir des différences substantielles (idéologiques, esthétiques ou sociales) entre les uns et les autres ; d'un point de vue sociologique, ce serait là un problème capital, puisque chaque journal renvoie à la fois à un public défini socialement et à un corps particulier de représentations, mais cette sociologie différentielle des journaux, des publics et des idéologies n'est pas l'objet déclaré de ce travail qui vise seulement à retrouver la « langue » (écrite) de la Mode. On n'a donc dépouillé d'une façon exhaustive que deux journaux (*Elle* et le *Jardin des Modes*), sans s'interdire de puiser quelquefois dans d'autres publications (notamment *Vogue* et l'*Echo de la Mode*) [4] et dans les pages hebdomadaires que certains quotidiens consacrent à la Mode. Ce qui importe en effet par rapport au projet sémiologique, c'est de constituer un corpus raisonnable-

---

1. Il y a des Modes saisonnières, intérieures à l'année ; mais les saisons constituent moins ici une série diachronique qu'une table de signifiés différents, intérieurs au lexique d'une année ; l'unité synchronique est bien la « ligne », qui est annuelle.

2. On a même à l'occasion puisé dans d'autres synchronies lorsque l'on avait besoin d'un contrôle ou d'un exemple intéressant.

3. Cela n'empêche pas, bien entendu, une réflexion générale sur la diachronie de Mode (cf. *infra*, appendice I).

4. Ce choix n'est cependant pas tout à fait arbitraire : *Elle* et l'*Echo de la Mode* sont des journaux, semble-t-il, plus populaires que le *Jardin des Modes* et *Vogue* (cf. M. Crozier, *Petits fonctionnaires au travail*, CNRS, 1955, 126 p., Appendice).

Retrouver ce titre sur Numilog.com

ment saturé de toutes les *différences* possibles de signes vestimentaires ; à l'inverse, il n'importe pas que ces différences se répètent plus ou moins, car ce qui fait le sens, ce n'est pas la répétition, c'est la différence ; structuralement, un trait de Mode rare a autant d'importance qu'un trait de Mode fréquent, un gardénia qu'une jupe longue ; l'objectif, ici est de *distinguer* des unités, non de les compter [1]. Enfin, dans le corpus ainsi réduit, on a encore éliminé toutes les notations qui peuvent impliquer une autre finalité que la signification : les réclames publicitaires, même si elles se présentent comme des comptes rendus de Mode, et les recettes techniques de fabrication du vêtement. On n'a retenu ni le maquillage ni la chevelure, parce que ces éléments comportent des variants particuliers qui auraient alourdi l'inventaire du vêtement proprement dit [2].

1.8. La règle terminologique.

Il s'agira donc ici du vêtement décrit, et de lui seul. La règle préalable, qui détermine la constitution du corpus à analyser, est de ne *retenir aucun autre matériau que la parole qui est donnée par le journal de Mode*. C'est là sans doute restreindre considérablement les matériaux de l'analyse ; c'est d'une part supprimer tout recours aux documents annexes (par exemple les définitions d'un dictionnaire), et d'autre part se priver de toute la richesse des photographies ; bref, c'est ne considérer le journal de Mode que dans ses marges, là seulement où il semble doubler l'image. Mais cet appauvrissement du matériau, outre qu'il est méthodiquement inévitable, a peut-être sa récompense : réduire le vêtement à sa version orale, c'est du même coup rencontrer un problème nouveau, que l'on pourrait formuler ainsi : *qu'est-ce qui se passe lorsqu'un objet, réel ou imaginaire, est converti en langage ?* ou, pour laisser au circuit traducteur l'absence de vecteur dont on a parlé : *lorsqu'il y a rencontre d'un*

---

1. La disparité des fréquences a une importance sociologique, mais non pas systématique ; elle renseigne sur les « goûts » (les obsessions) d'un journal (et donc d'un public) non sur la structure générale de l'objet ; la fréquence d'emploi des unités signifiantes n'a d'intérêt que si l'on veut comparer des journaux entre eux (cf. V. Morin : *Khrouchtchev en France. Analyse de presse*, Thèse pour le doctorat de 3e cycle, Paris, Sorbonne, 1965, manuscrit communiqué).

2. Les énoncés de Mode seront cités sans référence, à la façon des exemples de grammaire.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

objet et d'un langage ? Si le vêtement de Mode paraît un objet bien dérisoire face à une interrogation aussi ample, que l'on veuille bien penser que c'est ce même rapport qui s'établit entre le monde et la littérature : n'est-elle pas l'institution même qui semble convertir le réel en langage et place son être dans cette conversion, tout comme notre vêtement écrit ? D'ailleurs, la Mode écrite n'est-elle pas une littérature ?

IV. La description

1.9. Description littéraire et description de Mode.

Mode et littérature disposent en effet d'une technique commune dont la fin est de paraître transformer un objet en langage : c'est la *description*. Cette technique s'exerce toutefois bien différemment dans l'un et l'autre cas. En littérature, la description prend appui sur un objet caché (qu'il soit réel ou imaginaire) : elle doit le faire exister. En Mode, l'objet décrit est actualisé, donné à part sous sa forme plastique (sinon réelle, puisqu'il ne s'agit que d'une photographie). Les fonctions de la description de Mode sont donc réduites, mais aussi, par là même, originales : puisqu'elles n'ont pas à livrer l'objet lui-même, les informations que la langue communique, à moins d'être pléonastiques, sont par définition celles-là mêmes que la photographie ou le dessin ne peuvent transmettre. L'importance du vêtement écrit confirme bien qu'il existe des fonctions spécifiques du langage, que l'image, quel que soit son développement dans la société contemporaine, ne saurait prendre en charge. Quelles sont donc, singulièrement dans le vêtement écrit, les fonctions spécifiques du langage par rapport à l'image ?

1.10. Immobilisation des niveaux de perception.

La première fonction de la parole, c'est d'immobiliser la perception à un certain niveau d'intelligibilité (ou, comme diraient les théoriciens de l'information, de préhensibilité). On sait en effet qu'une image comporte fatalement plusieurs niveaux de perception, et que le lecteur d'images dispose d'une certaine liberté dans le choix du niveau auquel il s'arrête (même s'il n'est pas conscient de cette liberté) : ce choix n'est certes pas illimité : il y a des niveaux *optima* : ceux précisément où l'in-

Retrouver ce titre sur Numilog.com

telligibilité du message est la meilleure ; mais du grain du papier à ce coin de col, puis de ce col à la robe tout entière, tout regard jeté à l'image implique fatalement une décision ; c'est dire que le sens d'une image n'est jamais sûr [1]. Le langage supprime cette liberté, mais aussi cette incertitude ; il traduit un choix et l'impose, il commande d'arrêter ici (c'est-à-dire ni en deçà ni au-delà) la perception de cette robe, il en fixe le niveau de lecture à son tissu, à sa ceinture, à l'accessoire dont elle est ornée. Toute parole détient ainsi une fonction d'autorité, dans la mesure où elle choisit, si l'on peut dire, par procuration à la place de l'œil. L'image fige une infinité de possibles ; la parole fixe un seul certain [2].

1.11. Fonction de connaissance.

La seconde fonction de la parole est une fonction de connaissance. Le langage permet de livrer des informations que la photographie livre mal ou ne livre pas du tout : la couleur d'un tissu (si la photographie est grise), la classe d'un détail inaccessible à la vue *(bouton-fantaisie, point-mousse)*, l'existence d'un élément caché en vertu du caractère plane de l'image (le dos d'un vêtement) ; d'une manière générale, le langage ajoute à l'image un *savoir* [3]. Et comme la Mode est un phénomène d'initiation, la parole y remplit naturellement une fonction didactique : le texte de Mode représente en quelque sorte la parole autoritaire de celui qui sait tout ce qu'il y a derrière l'apparence confuse ou incomplète des formes visibles ; elle constitue donc une technique d'ouverture de l'invisible, où l'on pourrait presque retrouver, sous une forme sécularisée, le halo sacré des textes divinatoires ; d'autant que la connaissance de la Mode n'est pas gratuite : elle comporte pour ceux qui s'en tiennent exclus une sanction : la marque déshonorante du *démodé* [4]. Une telle fonction de connaissance n'est évidemment possible que parce que le langage, qui la sou-

---

1. On connaît l'expérience d'Ombredane sur la perception de l'image filmique (cf. E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, 1956, 250 p., p. 115).
2. C'est pourquoi toutes les photographies de presse sont légendées.
3. De la photographie au dessin, du dessin au schéma, du schéma au langage, il y a investissement progressif de savoir (cf. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1948, 247 p.).
4. Cf. infra, 2, 3 ; 15, 3.

Retrouver ce titre sur Numilog.com

Journal de deuil
(texte établi et annoté par Nathalie Léger)
« Fiction & Cie »/Imec, 2009
et « Points Essais » n° 678, 2011

Le Lexique de l'auteur
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974)
Suivi de Fragments inédits de Roland Barthes par Roland Barthes
(avant-propos d'Éric Marty,
présentation et édition d'Anne Herschberg Pierrot)
« Traces écrites », 2010

Barthes
(textes choisis et présentés par Claude Coste)
« Points Essais » n° 649, 2010

Sarrasine de Balzac
Séminaire à l'École pratique des hautes études (1967-1968, 1968-1969)
(*avant-propos d'Éric Marty,*
présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford)
« Traces écrites », 2012

Album
Inédits, correspondances et varia
(édition établie et présentée par Éric Marty)
Seuil, 2015

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Erté
Franco-Maria Ricci, 1973

Arcimboldo
Franco-Maria Ricci, 1978

Sur la littérature
(en collab. avec Maurice Nadeau)
PUG, 1980

All except you
(illustré par Saul Steinberg)
Galerie Maeght, Repères, 1983

Carnets du voyage en Chine
Christian Bourgois/Imec, 2009

Questions
Anthologie rassemblée par Persida Asllani
précédée d'un entretien avec Francis Marmande
Manucius, 2009