Directeur(s) :
David, Anne-Marie

Titre du cahier :
Les douze travaux du texte

Type de publication :
Cahiers Figura

Volume de la publication :
38

Date de parution :
2015

Résumé :
La sociocritique et l'ethnocritique ont plusieurs actes en commun: penser le texte en interaction avec la semiosis sociale...

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

David, Anne-Marie et Pierre Popovic (dir.). 2015. *Les douze travaux du texte*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/les-douze-travaux-du-texte>. Consulté le 10 juin 2020. Publication originale : (2015. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 38, 261 p.).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique

Sous la direction
d'Anne-Marie David
et Pierre Popovic

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Les douze travaux du texte
(Collection Figura)
Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-923907-37-6

1. Littérature et société. 2. Littérature et ethnologie. 3. Critique. I. David, Anne-Marie, 1983- . II. Popovic, Pierre, 1955- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection : Figura, textes et imaginaires.

PN98.S6D68 2015 801'.95 C2015-940458-4

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Todd Quackenbush, unsplash.com
Mise en page : William S. Messier
Révision / correction : William S. Messier
Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :
Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2015
Bibliothèque et Archives Canada • 2015

Les douze travaux du texte. Sociocritique et ethnocritique

Sous la direction
d'Anne-Marie David et
Pierre Popovic

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 38 • 2015

Table des matières

Anne-Marie David et Pierre Popovic
« Introduction »....9

I. Histoire, sédiments, concepts, bases épistémologiques

Pierre Popovic
« De Marx à Bakhtine. Ethno- et sociocriticiens, qu'est-ce qui vous fait marcher? » 15

Jean-Marie Privat
« Ethnocritique. Signes de naissance »....27

Marie-Christine Vinson
« Ethnocritique et littérature de jeunesse »....43

Djemaa Maazouzi
« Ethnocritique. Des racines et des ailes du postcolonial »....53

Josias Semujanga
« Le récit colonial dans le roman africain. *Paradis* ou la reconfiguration de la modernité » 65

II. Lectures critiques croisées

Émilie Brière
« Lecture critique de "Entre broderie et 'conterie'…, *Le rêve*" de Marie Scarpa » 81

Marie Scarpa
« À propos de "Marseille, du couple mythique et du SDF au flâneur" de Pierre Popovic »....87

Pierre Popovic
« En lisant Guillaume Drouet » 95

Jean-Marie Privat
« Variations ethnocritiques sur un incipit sociocritique » 103

Anne-Marie David
« D'une constellation dialogique » 113

III. Recherches en cours

Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin
« Oralités/Littératies/Littératures » 121

Pierre Popovic
« Le Tour au fil des œuvres » 131

Marie-Christine Vinson
« La promenade à l'envers sur l'âne.
Une pratique coutumière, un motif folklorique,
une scène de littérature de jeunesse » 139

Anne-Marie David
« Les représentations littéraires du travail (1945-2012).
Une thèse sociocritique » 151

Sophie Ménard
« Démon de midi et crime caniculaire.
La Petite Roque de Maupassant » 161

Vicky Pelletier
« À défaut d'ensauvagement, la sauvagerie » 173

Sophie Pelletier
« La pourriture des perles.
Le désir de *Chérie* » 185

Bernabé Wesley
« *Rigodon* de Céline.
La sociocritique devant une oubliothèque de l'histoire »..... 199

Pierre-Olivier Brodeur
« Autour d'une tête de mort.
Essai d'ethnocritique d'un roman édifiant » 215

IV. Microlectures d'œuvres choisies

Marie-Christine Vinson
« Sur Jean Echenoz, *14* » 227

Bernabé Wesley
« *Où vont les vaisseaux maudits?* de Marie Cosnay » 231

Jean-Marie Privat
« Scénographie militante de l'obscène » 235

Sophie Ménard
« Fafa au pays du Père Noël. Microlecture ethnocritique
d'*Éboueur sur échafaud* d'Abdel Hafed Benotman » 241

Pierre Popovic
« Note de lecture sur l'incipit d'*Éboueur sur échafaud*
d'Abdel Hafed Benotman » 245

Marie Scarpa
« "À cette heure et en ce lieu…" Micro-lecture ethnocritique de
Dans la solitude des champs de coton » 249

Anne-Marie David
« Sur "Les pauvres" de Plume Latraverse » 255

Sophie Dumoulin
« La (dé)raison symphonique de Rimbaud » 259

Anne-Marie David
Pierre Popovic
Université de Montréal

Introduction

Penser le texte dans son interaction avec la semiosis sociale qui l'environne, lire la « mise en texte » (Claude Duchet) comme le lieu d'un travail sur les représentations, saisir dans le mouvement du sens qu'elles engagent les « altérités du texte » (Mikhaïl Bakhtine) sont des actes communs à la sociocritique et à l'ethnocritique. Si leurs ailes s'éploient à partir des mêmes intentions heuristiques — ce qui mène de fait les chercheurs attelés à l'une et à l'autre à pouvoir discuter les résultats de leurs travaux dans la concrétude de l'acte de lecture effectué —, elles ont développé des hypothèses, des concepts, des outils notionnels, des segments de méthode, des manières de saisir le continuum du texte avec ce qui le nourrit, des tendances et des propositions herméneutiques qui ne sont pas exactement pareilles et qui appellent aujourd'hui des comparaisons, des confrontations, des évaluations réciproques.

C'est à une amorce de ce travail de réflexion critique mutuelle que se destine ce cahier « Figura » qui s'intitule *Les douze travaux du texte* afin de souligner qu'il s'agit avant tout ici de montrer à l'œuvre des pratiques de lecture des textes, attentives à mettre en évidence la portée dynamique de leur écriture. Quoiqu'elle eut un précédent dans les deux conférences prononcées par Marie Scarpa et Pierre Popovic au Symposium International de Sociocritique de Paris en décembre 2011[1], la rencontre de l'ethnocritique et de la sociocritique dont rend compte ce cahier est une première. À ce titre il a vocation d'ouverture et de mise en contact. C'est pourquoi il allie le travail d'information théorique, le devoir d'inventaire, la critique réciproque, les lectures *in vivo* et une présentation de recherches en cours (spécialement du côté des jeunes chercheurs).

La structuration du volume en quatre sections respecte cette logique générale.

Première section : Histoire, sédiments, concepts, bases épistémologiques

Cette section se compose d'interventions portant sur les modalités d'émergence, les logiques et les lieux de développement, les sédiments théoriques (influences théoriques, imaginaires théoriques), les concepts principaux élaborés, mobilisés, transformés au fil des travaux, les articulations méthodologiques et les principales bases épistémologiques de la sociocritique et de l'ethnocritique.

Deuxième section : Lectures critiques croisées

Cette section comprend des articles présentant des lectures critiques d'ouvrages ou d'articles parus dans les deux domaines, mais ces critiques — dont l'objet consiste avant tout à évaluer la lecture des textes littéraires obtenue, dans ses réussites, ses ombres

1. Les actes en ont été publiés par Patrick Maurus et Pierre Popovic sous le titre *Actualité de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

et ses défauts — sont faites de façon croisée, ce qui signifie deux choses : 1. un chercheur lit et commente un travail fait dans une autre orientation que la sienne (un sociocriticien lit et commente un essai d'ethnocritique, et vice versa); 2. chaque article cherche à cibler des travaux susceptibles de susciter comparaisons et débats.

Troisième section : Recherches en cours

La section rassemble des exposés de synthèse portant sur des recherches en cours dans les domaines de l'ethnocritique et de la sociocritique.

Quatrième section : Microlectures d'œuvres choisies

De manière à montrer comment ils entreprennent une lecture, certains collaborateurs de ce cahier présentent une microlecture d'un texte choisi dans cette liste : les pages 7 à 11 (jusqu'à « Aures habet, et non audiet ») de *14*[2], de Jean Echenoz; les pages 5 à 7 (jusqu'à « et tu finiras par me rendre malade ») et les pages 248 à 249 (jusqu'à « Des images lui reviennent, des bribes… ») de *Baise-moi*[3], de Virginie Despentes; les pages 7 à 20 (jusqu'à « […] je me suis perdu ») de *Dans la solitude des champs de coton*[4], de Bernard-Marie Koltès; le poème « Les ponts[5] », d'Arthur Rimbaud; les pages 13 à 20 d'*Éboueur sur échafaud*[6], d'Abdel Hafed Benotman; la chanson « Les pauvres[7] », de Plume Latraverse; *Où vont les vaisseaux maudits?*[8], de

2. Jean Echenoz, *14*, Paris, Minuit, 2012.

3. Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 1999 [1994].

4. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986.

5. Arthur Rimbaud, « Les ponts », *Illuminations*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1873], p. 157.

6. Abdel Hafed Benotman, *Éboueur sur échafaud*, Paris, Rivages/Écrits noirs, 2003.

7. Plume Latraverse, « Les pauvres », *All Dressed*, Montréal, Disques Dragon, 1978.

8. Marie Cosnay, *Où vont les vaisseaux maudits?*, Paris, Les Éditions In8, 2011.

Marie Cosnay. Les microlectures (délibérément brèves) sont classées sous le nom de chaque écrivain en sorte de permettre une bonne comparaison des approches.

Nous avons voulu garder une disposition des textes qui invite d'elle-même les lecteurs de ce cahier à la comparaison et à se faire une idée des tenants et aboutissants de cette première rencontre entre ethnocritique et sociocritique. Une deuxième rencontre a eu lieu à l'Université de Metz en juin 2014 et ses actes seront édités dans le courant de l'année qui vient.

Nota bene :

Les études ici rassemblées sont issues d'une première rencontre entre ethnocriticiens et sociocriticiens, organisée par Marie Scarpa et Pierre Popovic à Montréal en juin 2013. Cette rencontre avait été possible grâce au soutien de la Direction des Relations Internationales, de la Faculté des arts et des sciences et du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, ainsi que par celui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

I. Histoire, sédiments, concepts, bases épistémologiques

Pierre Popovic
Université de Montréal

De Marx à Bakhtine. Ethno- et sociocriticiens, qu'est-ce qui vous fait marcher?

Dans la discussion qui suivit les communications de Marie Scarpa et de Pierre Popovic au Symposium international de sociocritique de Paris en décembre 2011, Henri Mitterand, qui présidait la séance, rappela que les conditions d'émergence de la sociocritique étaient très différentes de celles de sa pratique actuelle. Sa remarque touchait — avec raison à mon sens — tous les participants de cette rencontre, puisqu'elle disait ceci : « Nous avions l'ambition de fonder une esthétique marxienne et de participer ainsi à un changement social dont le marxisme nous apparaissait comme le point de départ philosophique et politique. » C'était dit sans nostalgie aucune et avec une grande empathie pour ce que les ethnocriticiens et sociocriticiens, jeunes et moins jeunes, font aujourd'hui. Mais ces derniers ne pouvaient que reconnaître dans l'intervention d'Henri Mitterand une question qui hante quelquefois leurs nuits : c'est bien beau de faire de belles études de sociocritique et d'ethnocritique,

mais y a-t-il un but autre que corporatiste et universitaire à notre entreprise? C'est là, pour le moins, une vraie question.

Si l'idée de fonder une esthétique marxienne ne préoccupa pas vraiment Marx lui-même, qui avait autre chose à faire, celui-ci — philologue de formation — a laissé traîner dans son œuvre et sa correspondance divers passages où il s'interroge sur la façon dont les choses de l'art pourraient être pensées par le matérialisme historique. Sont entre autres bien connues sa lecture très justement critique — et proto-sociocriticienne à plusieurs points de vue — des *Mystères de Paris* et cette remarque interrogative qui le tracassait : « Comment expliquer le charme éternel de l'art grec? », autrement dit : comment comprendre que les tragédies grecques puissent encore être captivantes et produire du sens au XIX^{e} siècle alors que la superstructure est déterminée dans ses formes et ses pratiques par l'infrastructure? Le caractère latéral, esquissé ou provisoire des notes de Marx sur l'art et la littérature a fait que les différentes tentatives de fondation d'une esthétique marxienne ont moins pris le marxisme comme un ensemble philosophique cohérent mais inachevé auquel il se serait agi d'ajouter un volet complétif que privilégié tel ou tel fragment de la pensée de Marx pour le développer dans une traverse particulière. Ces essais se partagent entre deux tendances, selon qu'ils visent à fonder *un mode de lecture critique* prenant en compte la disposition esthétique de l'art et de la littérature ou qu'ils cherchent à établir les caractéristiques nécessaires et suffisantes pour qu'*une création littéraire et artistique* soit compatible avec le matérialisme historique et avec sa compréhension de l'histoire. Le but n'est pas ici de dresser un inventaire exhaustif des essais et des chercheurs qui s'attelèrent à ce travail, mais bien de dégager les alluvions du marxisme qui sédimentèrent durablement — c'est-à-dire en laissant des résonnances bien au-delà de la vogue du marxisme de faculté des années 1970-1980 — le développement de la sociocritique. Je distinguerai pour ma part trois voies principales.

La première est celle de l'analyse idéologique. Elle s'inspire à la fois des considérations de Marx et Engels sur *L'idéologie*

allemande, de passages de *La Sainte Famille* et de séquences de leurs correspondances où se précise la conception de l'idéologie comme fausse conscience et production d'un monde inversé susceptible d'occulter les contradictions du monde réel[1], ainsi que de la théorie de l'aliénation élaborée par Marx (dès 1848) dans ses études sur la variation historique de la représentation et du concept du travail. En études littéraires, la mobilisation de ces ressources théoriques conduira à définir le rapport (négatif s'il en est de reconduction, positif s'il en est de distanciation) entre une œuvre et les illusions de l'idéologie (« dominante » ou « bourgeoise ») et à mesurer sa capacité à favoriser une émancipation individuelle ou collective face au règne de l'aliénation.

La seconde est la théorie marxienne de la valeur, opposant valeur marchande et valeur d'usage. Cette théorie qui, dans l'œuvre de Marx, est au cœur de sa conceptualisation de la marchandise et montre son rôle entre le travail et le capital, est déplacée et appliquée à l'étude des traitements artistiques du langage. Walter Benjamin et Theodor Adorno observent les réifications subies par le sujet, en régime de modernité pour le premier, en situation de barbarie pour le second. Ces chosifications qui touchent la subjectivité et les relations interindividuelles sont traduites par des procédures de mise en forme spécifiques chez des écrivains comme Baudelaire (perte d'aura, allégorisation, etc.) ou Beckett (citations d'expressions figées, onomatopées, etc.). Dans sa sociocritique du roman,

1. La référence classique en ce domaine est la célèbre lettre de Friedrich Engels à Franz Mehring du 14 juillet 1893 où se lisent notamment ces lignes : « L'idéologie est un processus que le soi-disant penseur accomplit sans doute avec conscience, mais avec une conscience fausse. Les forces motrices véritables qui le mettent en mouvement lui restent inconnues, sinon ce ne serait point un processus idéologique. Aussi s'imagine-t-il des forces motrices fausses ou apparentes. Du fait que c'est un processus intellectuel, il en déduit et le contenu et la forme de la pensée pure, que ce soit de sa propre pensée ou de celle de ses prédécesseurs. Il a exclusivement affaire aux matériaux intellectuels; sans y regarder de plus près, il considère que ces matériaux proviennent de la pensée et ne s'occupe pas de rechercher s'ils ont quelque autre origine plus lointaine et indépendante de la pensée. » (Karl Marx et Friedrich Engels, *Œuvres choisies. Tome 2*, Moscou, Éditions du Progrès, 1955, p. 545-546.)

Pierre V. Zima en prolongera de façon personnelle l'adaptation : l'histoire du roman moderne montre que les formes romanesques évoluent au gré d'un rapport aux signes qui varient selon la période considérée (par exemple, les romans de Moravia ou de Camus décrivent des personnages évoluant dans une situation sociolinguistique où les signes sont désémantisés au point de pouvoir être employés indifféremment les uns et les autres).

Dans ces deux premières voies, le but de l'analyse (*ce qui fait marcher* les critiques) est clair : l'analyse idéologique est une contribution à la critique des structures mentales qui empêchent les asservis du système économique de s'émanciper, la mobilisation de la théorie de la valeur critique le devenir de la liberté individuelle dans des sociétés gagnées par le totalitarisme ou par la barbarie (mot utilisé par Adorno) économique.

La troisième voie a des soucis d'utilité historique et politique comparables, mais est de nature différente dans la mesure où elle débouche sur des propositions esthétiques concrètes. Elle repose somme toute sur l'idée que le réalisme serait la traduction artistique et littéraire du matérialisme dialectique — il en serait la seule traduction légitime ou la traduction par excellence. Puisque, selon ce point de vue, il n'est pas d'autre choix formel acceptable en dehors du réalisme, il faut refuser toute autre convention esthétique et justifier ce refus. Mais, de plus, il faut aussi évaluer et discerner différents types de réalisme au sein du réalisme même.

Le concept de « grand réalisme » est élaboré dans cet esprit par György Lukács. Pour celui-ci, le grand écrivain — Balzac dans *Les paysans*[2] par exemple — est celui qui, à l'intérieur d'une conception assignant l'œuvre à rendre compte de la réalité, est capable de produire le « typique », c'est-à-dire d'en donner une représentation capable de faire apparaître les contradictions du moment historique (elles *typent* en quelque sorte ce moment), lesquelles ne sont pas

2. Honoré de Balzac, *Les paysans*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1975 [1844].

lisibles immédiatement et appellent des choix esthétiques précis, dont celui de la mise en scène d'un « héros problématique » (singularisé par un divorce entre l'idéal qu'il porte et le monde dans lequel il vit). Pour Lukács, le romanesque balzacien est capable de ce grand réalisme, les romanesques zolien et kafkéen non, le premier parce qu'il n'atteint que le pittoresque du détail, le second parce qu'il esquive le débat avec la réalité historique[3].

La mise au point par des écrivains et des critiques de la doctrine du « réalisme socialiste » entre dans la même logique. Sur ce point, le grand livre que Régine Robin lui a consacré[4] est fondamental. Retraçant le « complexe discursif » du Premier Congrès des écrivains soviétiques qui s'est déroulé à Moscou en 1936 et auquel participèrent nombre d'écrivains étrangers, Robin dégage les principaux éléments qui ont conduit au choix du réalisme socialiste comme esthétique idéale pouvant satisfaire les aspirations du peuple engendré par la Révolution de 1917. Après qu'il a été décidé que l'esthétique littéraire et artistique idoine sera réaliste (d'où le rejet de tout art non-figuratif, considéré comme petit-bourgeois), les débats conduisent à stipuler des impératifs : exigence d'une normalisation de la langue (exclusion des régionalismes, des argotismes, des néologismes); refus du modernisme et de toute énigmaticité (dogme de la transparence); obligation de rencontrer la demande des lecteurs (ce qui est la forme conjoncturelle de soumission à la loi de l'histoire); obligation d'optimisme et de positivité; respect de la règle de la clarté idéologique (ce qui, à mesure que le stalinisme s'immiscera dans tous les domaines de la vie sociale, deviendra le respect de « la ligne du Parti »); devoir de transmettre un savoir utile via l'image globale composée par le roman; reconduction des effets ordinaires du réalisme (titre référentialiste, abondance des citations et des marqueurs spatiotemporels) mis au service d'un

3. Et la petite histoire colporte que, alors qu'il était arrêté et qu'il entrait dans la voiture du KGB, Lukács aurait dit : « Je me suis trompé. Kafka était réaliste. »

4. Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, coll. « Aux origines de notre temps », 1986.

roman formateur vantant les acquis d'un monde nouveau à la fois en marche et prototypiquement déjà en place (puisque Octobre 1917 a eu lieu). En ressort un corps doctrinaire imposant, qui mènera à la production d'un corpus d'œuvres plus imposant encore, lesquelles dorment d'un sommeil de relique dans les caves des bibliothèques et des musées. Ce type de monologisme culturel, dont il est d'autres formes (nationalistes, religieuses, néolibérales), Régine Robin ne cessera de s'en écarter et de le critiquer dans toute son œuvre. Or, elle note que rien n'était couru d'avance, que d'autres avenues étaient possibles au sein même du Congrès de 1936, mais qu'elles ont été battues, parce qu'elles étaient considérées à la fois comme n'allant pas dans le sens de l'histoire et comme incompatibles avec une culture populaire qui serait par nature hostile à toute quête formaliste. Ces autres avenues se trouvaient du côté d'un grand réalisme qui aurait cherché à se réinventer librement au fil des conjonctures historiques, du côté des expériences langagières et formelles du modernisme (Maïakovsky), du côté de la distanciation critique brechtienne et, surtout, du côté d'une pensée bakhtinienne de la littérature, ouverte au plurilinguisme, à l'hétérogénéité des tons, au mélange des genres, à l'hybridation des formes et au dialogisme.

On le voit à ces dernières lignes, ce sont les notions et concepts mis au point par Bakhtine[5] qui, au terme de l'étude critique de Robin, se présentent en alternative décisive aux concepts et notions adaptés ou inspirés de Marx. Peu à peu, à partir des années 1980, et surtout dans les travaux de l'École de Montréal[6], l'héritage bakhtinien est à l'origine de nombreux essais de sociocritique, ou les accompagne. La philosophie bakhtinienne du langage — tout énoncé est pris dans une chaîne d'énoncés, est toujours déjà gros d'altérité — est l'un des fondements de la théorie du discours social échafaudée par Marc Angenot. L'idée que tout acte de langage est toujours déjà enté

5. Et par ses aînés Valentin Volochinov et Pavel Medvedev.

6. Voir Pierre Popovic, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal », *Revue des sciences humaines*, nº 299 (septembre/octobre 2010), p. 13-29.

sur des substrats idéologiques est mise en pratique dans plusieurs essais majeurs de Gilles Marcotte. Dans le travail critique et dans les textes de création de Régine Robin, c'est le paradigme bakhtinien de l'hétérogène et du pluriel (plurilinguisme, polyphonie, hétérogénéité générique, dialogisme) qui est ouvré et qui sert de premier palier pour aller vers les notions de migrance et de nomadisme[7]. La sociocritique contemporaine est l'héritière directe de cela, et elle participe à l'affinement des méthodes et à la réélaboration de concepts tels ceux d'imaginaire social, d'intertextualité, d'écart productif, d'interdiscursivité, d'hétéromédialité, d'embrayeur sociosémiotique (etc.) en vue de leur mise en pratique sur de nouveaux corpus.

Fort bien, mais je reviens à la question : qu'est-ce qui nous fait marcher?

D'Angenot, on peut dire que ses travaux sur le discours social de 1989 visent le dévoilement de la modernité comme machinerie totalisante d'asservissement des esprits et de fabrique de l'illusion; de Marcotte, que ses essais sur Rimbaud et sur le roman québécois visent à montrer que la littérature ne sert à rien sinon à justifier qu'il est important que des choses ne servent à rien dans une société obsédée par l'utilité et par l'instrumentalisation (idéologique) des sujets (en sorte que l'art préserve une part d'intériorité individuelle à l'égard de tous les discours d'embrigadement disponibles dans un état de société); de Robin, que ses analyses et ses textes de création ont pour objet de montrer que la pluralité, le métissage et le nomadisme sont des armes contre les définitions monovalentes, organicistes et orthogonales de l'identité, lesquelles mènent au nationalisme, au racisme et aux discours d'exclusion.

7. Les notions de sociogramme et de sociotexte de Claude Duchet, ainsi que celle de sujet transindividuel chez Edmond Cros, débouchent sur des analyses idéologiques revisitées, qui ouvrent le texte à ses altérités et qui, par là, flirtent avec le bakhtinisme sans vraiment le pratiquer directement (pour des raisons relatives à la diffusion naguère très restreinte des études bakhtiniennes sur une scène française largement dominée par la sociologie de la littérature).

Dans son texte d'« Introduction » à *La Vieille Fille* et au *Cabinet des Antiques* qui, à quelques passages d'érudition biographique imputables à l'effet « préface pour une édition de grande diffusion » près, est une lecture sociocritique, Stéphane Vachon propose une réponse qui m'apparaît compatible avec celles que je viens de présenter et qui, *mutatis mutandis*, les englobe même. Écartant les discussions sur les choix politiques de l'individu Balzac (légitimiste ultra, monarchiste, libéral sans le savoir, conservateur inorthodoxe, etc.), il étudie les romans et soutient que leur mise en forme est en soi démocratique, qu'elle implique une acceptation de la démocratie. Les principaux passages motivant cette thèse sont les suivants :

> Qu'ont à voir ensemble la littérature et la démocratie? À cette question massive et peut-être inattendue, Honoré de Balzac répond — au moins dans *Les Rivalités* — que *le roman est le genre démocratique par excellence, que le genre littéraire* dont il s'est fait le promoteur et le théoricien, dont il apparaît comme le premier représentant moderne, *et cette forme d'organisation politique que nous voudrions universelle sont deux inventions, deux espoirs, deux combats, deux conquêtes profondément liés*[8].
>
> Autour de Rose Cormon gravitent [...] trois hommes, *trois époques : l'Ancien Régime, la Révolution, l'Empire, trois désirs et trois rêves*. Conformément à un rôle traditionnellement dévolu au sexe féminin, Rose Cormon est l'enjeu du pouvoir, le moyen d'accéder à l'éligibilité et à la députation (pour du Bousquier), à la mairie d'Alençon et à la pairie (pour le chevalier de Valois), à la reconnaissance intellectuelle (pour Athanase Granson). Qui possède la femme, possède le pouvoir : la fable sexuelle est donc aussi politique[9].
>
> Mais Balzac nous en dit beaucoup plus. Dans *La Vieille Fille*, en effet, trois hommes — *mais il pourrait aussi bien y en avoir quatre, cinq, six ou dix, un démos complet*, le nombre ne fait rien à l'affaire —, le chevalier de Valois,

8. Honoré de Balzac, *Les rivalités. Édition établie, présentée et annotée par Stéphane Vachon*, Paris, Librairie générale française, 2006 [1836-1838], p. 7 [je souligne].

9. *Ibid.*, p. 22 [je souligne].

> du Bousquier, Athanase Granson, *trois hommes libres et égaux en droit* prétendent à la main de Rose Cormon. Ils ont en effet la liberté, le pouvoir et le droit de prétendre et de se déclarer auprès de la vieille fille dont toute la ville d'Alençon attend avec impatience la décision qui arrêtera le conflit des volontés. C'est ici que se noue *l'expérience démocratique*. […] Où se trouve l'assurance que le meilleur ou le plus pur prétendant fera le meilleur élu? Le meilleur maître? Telle est la question démocratique par excellence, dans son ambiguïté même : à qui donner de manière libre et éclairée, en toute conscience et en pleine connaissance de cause (comme on dit), *sa voix? Sa main?* […] La sélection est toujours une élection[10].

Cette lecture a l'immense et double mérite de prendre des risques et d'ouvrir le texte à la discussion. Plusieurs objections naissent sur la relation du roman avec la démocratie, essentiellement parce qu'elle suppose une pensée de la représentativité démocratique inscrite dans la mise en forme. Or, Rose n'évolue pas « en toute conscience et en pleine connaissance de cause » : elle est chaste, vieille fille, n'a jamais été mariée, et est par conséquent ignorante d'un certain nombre de paramètres de la situation; le fait qu'elle a 43 ans et n'est pas belle est compensé par ce détail qu'elle est l'héritière d'un des plus grandes fortunes d'Alençon; il n'est pas évident que les trois prétendants ne se battent pas pour la même chose; le roman reste d'un seul côté de la fracture sociale; que la vision de la société soit lisible dans la thématisation de la donne amoureuse est un acquis de la sociocritique, mais il faudrait pouvoir le montrer non par une analogie ou un jeu de mots (sélection/élection), mais par une étude plus serrée des transferts sémantiques ou isotopiques; le roman n'est pas plus un genre démocratique qu'un autre, l'existence de romans fascistes ou staliniens est là pour le prouver, en sorte que la formulation de la thèse paraît incomplète; on a l'impression qu'il faut que Balzac soit démocrate, tout comme hier il était bon qu'il soit apprécié par Marx. Tout ceci serait à discuter, mais il n'en reste pas moins que la présentation de Stéphane Vachon marque des points et, surtout, qu'elle se donne un très clair horizon de sens.

10. *Ibid.*, p. 33-34 [je souligne].

Cet horizon est cadastré par ces trois formulations générales : qu'est-ce qu'une esthétique littéraire compatible avec la démocratie? comment un texte peut-il proposer une vue critique du devenir de la démocratie? qu'est-ce que la littérature dit du vivre ensemble en régime démocratique? Des ethnocriticiens et des sociocriticiens ne peuvent lire de telles phrases sans que revienne à leur esprit ce passage célèbre du *Rabelais* :

> Rabelais a grandement présidé aux destinées non seulement de la littérature et de la langue littéraire françaises, mais aussi de la littérature mondiale (probablement au même degré que Cervantès). Il est aussi absolument certain qu'il est *le plus démocratique* des chefs de file des littératures nouvelles[11].

L'appui sur Bakhtine, qui nous est commun, constitue une invitation à ce que nous mettions, à partir de nos démarches méthodologiques, l'examen du rapport entre littérature et démocratie au centre du débat constructif que l'ethnocritique et à la sociocritique ont commencé à engager autour de leurs façons de lire. Le centre géométrique de la rencontre entre ethnocritique et sociocritique est qu'elles pratiquent une lecture ouverte des textes, laquelle les conduit à dégager les altérités constitutives de ces derniers, matériaux qu'ils ont intégrés et transformés pour gagner leur singularité sociosémiotique. Les outils conceptuels et notionnels utilisés par les uns et les autres pour penser ces altérités — culture orale, culture populaire, rite d'initiation, coutumes, langages, sociolectes, sociogramme, complexe discursif, représentations, représentations sociales, structure macro-idéologique, idéologies, histoire, contradiction historique, discours social, imaginaire social, sujet culturel, etc. — pourront être discutés dans un cadre de réflexion sur le devenir de la démocratie. Je n'entends pas, bien entendu, que l'évaluation du rapport entre texte et démocratie soit la seule chose à faire, loin de là, mais elle me semble aussi importante aujourd'hui en Occident qu'elle l'était

11. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982 [1970], p. 10 [je souligne].

pour Bakhtine en Russie au moment où il écrivait son *Rabelais*. La montée de l'extrême-droite et des idéologies national-populistes, la réduction de la démocratie à l'exercice périodique d'un droit de vote alors que tout est fait pour que n'existe aucune culture démocratique digne de ce nom et que l'accès à une information dissensuelle qui permette vraiment de faire des choix est de plus en plus limité[12], la remontée d'exclusivismes de toutes sortes (races, genres, groupes), en un mot ce *Matin brun* dont parle Frank Pavloff[13], en sont la preuve. En d'autres termes, Marie Scarpa et moi-même aurions dû répondre à Henri Miterrand que le politique, dans le meilleur sens du terme, est à l'horizon de nos travaux. J'y lie pour ma part une défense de la littérature, que j'ai un jour condensé dans cette phrase :

> La raison en est qu'elle [la sociocritique] est capable de leur offrir une réelle défense de la littérature, à la fois respectueuse du travail spécifique opéré par le saut esthétique dans l'étrangeté qu'elle réalise et soucieuse de montrer qu'elle dit toujours quelque chose du monde pour peu qu'on veuille bien la regarder pour ce qu'elle est, de la fiction, du théâtre, du roman, un poème, c'est-à-dire une intervention individuée sur les mots qui convoient le cours des choses[14].

12. Pour ceci, voir Éric Fassin, *Gauche : l'avenir d'une désillusion*, Paris, Édition Textuel, 2014, p. 24 et suivantes.

13. Frank Pavloff, *Matin brun*, Le Chambon-sur-Lignon, Éditions Cheyne, 1998.

14. « La sociocritique : définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques*, n^{os} 151/152 (Anthropologies de la littérature), décembre 2011, p. 38.

Jean-Marie Privat
Université de Lorraine

Ethnocritique. Signes de naissance

Une hypothèse heuristique naît de/dans une configuration scientifique et culturelle qui s'inscrit elle-même dans une relative longue durée intellectuelle et politique. Ce sont quelques éléments de cette dynamique que synchronise et syncrétise à sa façon l'ethnocritique que je me propose de mettre au jour ici.

Les signes du temps

Je partirai volontiers d'un partage épistémologique dans le territoire des sciences de la culture qui a fondé jadis une division du travail de recherche à l'interne des sciences du texte (et de la textualité littéraire).

Une partition historique dans nos frontières disciplinaires s'est en effet opérée au XIX^{e} siècle et la butte-témoin en est observable à vif

dans les publications de la Société de Linguistique de Paris (SLP). L'article premier de ses premiers statuts officiels[1] ouvre à une forme de science générale de la culture :

> La Société de Linguistique a pour but l'étude des langues, celles des légendes, traditions, coutumes, documents, pouvant éclairer la science ethnographique. Tout autre objet d'études est rigoureusement interdit[2].

Cette approche est certes datée mais elle impliquait une conception systémique et comparative des faits culturels qui ne sépare pas dans son principe le discursif de l'inter-discursif, ne segmente pas la praxis langagière et son énonciation sociale, n'isole même pas la pensée sauvage du monde de l'écrit. Or, dix ans plus tard exactement (1876), paraissent de nouveaux statuts (« approuvés par le Conseil d'État ») qui institueront la linguistique moderne comme discipline à part entière, autonome et inventive : « Art. 1 – La Société de Linguistique a pour objet l'étude des langues et l'histoire du langage. Tout autre sujet d'études est rigoureusement interdit. » Il en sera bien fini alors d'une approche compréhensive des univers symboliques qui vit Gaston Paris faire paraître dans les *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris* « Le Petit Poucet et la Grande Ourse[3] » et Michel Bréal publier des *Mélanges de mythologie et de linguistique*[4] (1882). Le paradigme philologico-culturel et son exploration (aventureuse) des richesses anthropologiques de la langue et des discours avaient fait leur temps.

1. Ces règlements sont disponibles sur le site de l'actuelle Société de linguistique de Paris, « Statuts de 1866 », http://www.slp-paris.com/spip.php?article5 (page consultée le 12 juillet 2014).

2. L'histoire des idées a surtout retenu l'article 2 (qui glose l'interdit de l'article 1) : « La Société n'admet aucune communication concernant, soit l'origine du langage, soit la création d'une langue universelle. » Sur les divergences scientifico-idéologiques qui présidèrent à ces statuts fondateurs, voir par exemple Claudine Gauthier, « Histoires croisées. Folklore et philologie de 1870 à 1920 », *Les Carnets de Bérose*, n° 1, Lahic / DPRPS-Direction des patrimoines, 2013.

3. Gaston Paris, « Le Petit Poucet et la Grande Ourse », *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, Paris, Éditions Peeters, 1868, p. 372-404.

4. Michel Bréal, *Mélanges de mythologie et de la linguistique*, Paris, Hachette, 1882.

C'est d'un autre monde épistémologique que vint la réunion des approches ethnographiques et textuelles. Prenons l'exemple de Vladimir Propp et de ses études sémio-historiques des systèmes culturels et de leurs manifestations fictionnelles. Propp narratologue (*Morphologie du conte*[5]) se double en fait d'un Propp folkloriste (*Les racines historiques du conte merveilleux*[6]), ou plutôt c'est le même Propp qui est narratologue *et* folkloriste. Or, on sait combien la variante formaliste a non seulement occulté en France les études culturelles des corpus folkloriques, mais aussi comment elle s'est imposée comme source et ressource de la modernité critique… quitte à *déculturer* la littérature.

C'est peut-être avec Roman Jakobson (et son immense prestige intellectuel) que les liens sont vraiment sinon définitivement renoués — « entreprendre l'étude de l'art du langage sous tous ses aspects et dans toute son étendue » — au terme d'une très fameuse contribution significativement intitulée « Linguistique et poétique[7] » :

> Chacun de nous ici […] a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes[8].

L'ethnocritique naissante s'est volontiers affiliée à cette conclusion programmatique qui renvoie aux hypothèses partagées des linguistes et des anthropologues : « le langage et la culture s'impliquent mutuellement […], la linguistique est étroitement liée

5. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. par Claude Cigny, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1970 [1928].

6. Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. par Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1983 [1946].

7. Ce chapitre des *Essais de linguistique générale* (1963) a son origine dans un congrès international sur le style tenu en 1960 à l'Université d'Indiana (où la folkloristique contemporaine rayonne) et qui réunit des linguistes, des anthropologues, des psychologues et des critiques littéraires.

8. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 248.

à l'anthropologie culturelle[9]. » Ces perspectives sémio-culturelles ne suffirent pas toutefois à dépasser le primat attaché *de facto* à l'analyse des structures formelles du discours et des énoncés (plus qu'au dialogisme interne et à l'hétérophonie constitutive du discours littéraire), ou encore à l'héritage des traits de civilisation dans la langue (plus qu'à l'imaginaire culturel des fictions)[10].

Mais un horizon de travail était dessiné : Propp comme Jakobson et même les mythologues de la culture à l'ancienne mode eurent ainsi la vertu peu commune d'aider à s'extraire de l'académisme mental des problématiques et de l'orthodoxie lettrée des corpus.

Le système des signes

C'est sous l'effet conjugué des théories dynamiques de la culture dans les sciences sociales et des théories du sujet polyphonique dans les sciences humaines que l'ethnocritique a pu s'éloigner des conceptions documentaires ou pittoresques de la culture du texte et travailler à saisir les ethno-logiques (plus ou moins) inventives du récit.

Au risque d'une perspective trop cavalière, je propose de passer en revue quelques-unes de ces théories de référence qui chacune à leur manière ouvrent au processus de dialogie culturelle.

— La théorie psychanalytique de Freud participe sur un mode latent ou patent depuis le début de ce dialogisme intégratif qui

9. Roman Jakobson, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 27. Voir aussi Claude Lévi-Strauss, « Linguistique et anthropologie », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974 (1958), p. 83-97 : « Le langage est une partie de la culture […]. Rappelons-nous la définition célèbre de Tylor, pour qui la culture est un ensemble complexe comprenant l'outillage, les institutions, les croyances, les coutumes et aussi bien entendu, la langue. »

10. S'il ne fallait donner qu'un seul exemple (ou contre-exemple…), ce serait évidemment le trop fameux exercice structuralo-formel d'analyse du poème de Baudelaire « Les Chats » rédigé par Jakobson et Claude Lévi-Strauss (*L'Homme*, 1962, tome 2, n° 1, p. 5-21).

paraît consubstantiel à l'ethnocritique. Je me borne à rappeler ici combien les notions d'hétérogénéité constitutive du sujet ou de travail inconscient du texte et du lecteur à l'écoute des signes sont proches de notre exploration de l'hybridité culturelle des cosmologies fictionnelles. Et un même décentrement intellectuel — une *exotopie* productrice dirait Mikhaïl Bakhtine — s'impose pour exotiser le quotidien sans scotomiser sa familière étrangeté.

— Si l'ethnocritique s'intéresse aux variations culturelles et à leur architectonique discursive c'est aussi parce qu'elle dispose d'une théorie politique de la culture qui considère les altérités culturelles et les folklores indigènes non comme de pures et simples formations idéologiques (erreurs populaires, stupides préjugés, superstitions obscurantistes, croyances de bonnes femmes, etc.), mais comme autant de « conceptions du monde et de la vie », selon la formule d'Antonio Gramsci. Cette culture folklorique, frontale ou interstitielle, labile et oppositive, pour le meilleur ou pour le pire, à la pensée officielle et dominante, bref cette « philosophie spontanée » incorporée se manifeste dans des configurations symboliques et historiques propres aux classes subalternes et instrumentales. Mais ce « sens commun » qui accompagne les jeux et enjeux de l'histoire ne saurait être monologique : « Le peuple n'est pas une collectivité homogène de culture, mais présente des stratifications culturelles nombreuses combinées de manière variable[11]. » Ainsi « le folklore ne doit pas être conçu comme une bizarrerie, une étrangeté, un élément pittoresque, mais comme une chose très sérieuse et qu'il faut prendre au sérieux[12]. » Le Rimbaud d'*Une saison en enfer* nous y invitait déjà, en sa révolte poïétique :

11. Antonio Gramsci, « Osservazioni sul folclore », *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1950, p. 221 [je traduis]. Dans son engagement pour une nouvelle politique du folklore comme culture(s) des classes populaires, Gramsci regrettait que les études de folklore se soient trop souvent intéressées aux seuls problèmes méthodologique de recueil, de sélection et de classification des données et à leur archivage érudit et encyclopédique. Pour une introduction aux conceptions gramsciennes sur le folklore, Alberto M. Cirese, « Conceptions du monde, philosophie spontanée, folklore », *Dialectiques*, n° 4-5, 1974, p. 83-100.

12. Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 218 [je traduis].

> J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs[13].

— Même si, dans son « George Sand folkloriste[14] », Arnold van Gennep s'expose particulièrement à la critique gramscienne en ce qu'il tend à réduire l'événement littéraire à un document d'archéologie de la culture, sa théorie des rites de passages et son ethnographie calendaire et cyclique ont puissamment fécondé les recherches ultérieures en ethnocritique[15]. Et si, dans l'œuvre immense et multiforme de Pierre Bourdieu, il fallait retenir quelques points décisifs pour les débuts de l'ethnocritique ce serait sans doute l'ethnographie des cultures paysannes et dominées (ici béarnaises, là kabyles) qui ouvrent à la compréhension de systèmes symboliques participant latéralement ou plus substantiellement de la polyphonie du roman en régime réaliste[16]; et ce serait aussi sur un plan plus général et plus épistémologique ses réflexions sur le logocentrisme académique qui s'expose à deux erreurs d'analyse : « *l'ethnologisme* qui ignore le fait de la réinterprétation savante, et la neutralisation académique qui, entrant de plain-pied dans la logique lettrée de la réinterprétation, ignore le fonds rituel[17] ». Il convient en effet de veiller à ce qu'une telle lecture ethnologiste ne laisse échapper « tout

13. Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe » [1873], *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 130.

14. Arnold van Gennep, « George Sand folkloriste », *Mercure de France*, 1er juin 1926, p. 371-384.

15. Voir en particulier les premiers travaux de Marie Scarpa sur *Le Carnaval des Halles* et le personnage liminaire (Paris, CNRS Éditions, 2000).

16. Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972.

17. Pierre Bourdieu, « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature », *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 138. Bourdieu tiendra le même raisonnement à propos des mythes : « Le mytho-poète devient mythologue […]. Le mythe cesse d'être une solution pratique à des problèmes pratiques pour devenir une solution intellectuelle à des problèmes intellectuels. » (*Ibid.*)

ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires. » Ils reçoivent en effet :

> un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'œuvre [...]. On ne peut donc, sans opérer une réduction injustifiable, traiter les traits culturels qu'une œuvre mobilise comme de simples éléments d'information ethnographique[18].

— Les travaux critiques (critiques d'un possible légitimisme implicite des analyses *distinctives* de Bourdieu) de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron constituèrent d'autres garde-fous épistémologiques et surtout d'autres outils extrêmement précieux pour la compréhension sociologique de « l'altérité domestique », familière voire intime. *Le savant et le populaire*[19] contribua de façon décisive à penser la subtile approche dialectique des effets de la domination symbolique (« analyse idéologique ») et des modes de cohérence interne des subcultures (« analyse culturelle »), plus encore peut-être à clarifier en théorie les hypothèses sur la circulation dissymétrique des schèmes culturels et des interactions entre configurations imaginaires. Le choix n'est donc pas entre, d'une part, la théorie romantique ou populiste qui place la culture populaire à l'origine (archaïque) de toute création culturelle (la langue par exemple ne serait dans cette perspective qu'une complexification savante du parler natif, dru et naïf, du peuple) et, d'autre part, le modèle aristocratique et misérabiliste qui voudrait que toutes les formes de la culture circulent de haut en bas, des hauts-lieux de la légitimité socio-symbolique vers les bas-fonds où ces mêmes formes se déforment irrémédiablement… La littérature n'échappe pas nécessairement aux différentes formes de l'échange inégal et tire même souvent profit de l'asymétrie des échanges symboliques, puisant à la fois dans « l'indignité culturelle des pratiques dominées »

18. Pierre Bourdieu, « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature », *op. cit.*, p. 141.

19. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Le Seuil, coll. « Hautes études » 1989.

la plus-value de sa propre supériorité et le crédit inestimable du pouvoir de réhabilitation de pratiques autrement indignes[20].

— Le travail de Claude Lévi-Strauss fut enfin une référence constante pour accéder à la texture du symbolique (en opposition à l'illusion référentielle) et au pluri-codage des systèmes de signification (en opposition à l'encodage positiviste). Cette coalescence d'une science du concret et d'une sapience de l'intelligible propre aux discours mythico-poétiques (ou magico-religieux) informe souvent en fait la *pensée sauvage*[21] des cosmologies fictionnelles, leurs systèmes de créance ou leurs imaginaires sémantiques, « nonobstant les efforts de la pensée analytique pour les subdiviser » en univers relativement autonomes ou purement métaphoriques[22].

Toutefois, ces savoirs experts qui captent les sources et ressources vives de la culture humaine sont plus en quête d'invariants dans la variation (le prestige des motifs, des structures, des modélisations) et semblent plus captivés par le jeu des altérités culturelles que par les hybridations constitutives de la textualité et leurs architectures littéraires. Aussi peut-on dire que le travail de transferts de paradigmes et d'adéquation des problématiques à la littérature restait à faire…

La signifiance culturelle des œuvres

Un premier ensemble mémorable de travaux d'analyses anthropologiques de corpus littéraires considérés *per se* fut sans conteste l'apport d'antiquisants et de médiévistes qui n'envisageaient plus les discours comme de précieux témoignages du passé dont il convenait d'établir la lettre ou de rétablir l'esprit, mais comme des univers structurés de signes organisés selon des *imaginaires*

20. Pour un exemple de ce « droit de cuissage symbolique » à l'œuvre en littérature, voir Jean-Marie Privat, « L'acculture », *Bovary/Charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Édition, 1994, p. 7-16.

21. Voir Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 et, par exemple, les trois « Petites mythologiques » — soient *La voie des masques*, *La potière jalouse* et *Histoire de Lynx*, parues chez Plon en 1979, 1985 et 1991.

22. Claude Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 255.

culturels que le chercheur en sciences humaines et sociales pouvait cartographier — et interpréter.

L'anthropologie historique des discours comme systèmes culturels

Cette anthropologie résolument structuraliste et textualiste se proposait de « cerner précisément les écarts entre types différents de discours, écarts dans le vocabulaire, les modes de composition, les articulations syntaxiques, les procédures narratives, les techniques de mise en relation par le texte des valeurs sémantiques[23]. » Cette précise et précieuse attention aux moindres « détails du texte » s'oriente selon une épistémologie et une méthodologie qui distinguent des formes, des modalités et des enjeux de discours. Le mythologue peut ainsi choisir de s'attaquer à une œuvre unique, la *Théogonie* d'Hésiode par exemple, « texte pris dans son tout, systématiquement composé et élaboré par son auteur »; il peut aussi constituer un « vaste corpus thématique englobant toutes les versions des différents mythes […], en y intégrant leur axiologie dans la représentation courante »; il peut enfin se situer à un niveau d'abstraction plus élevé, en construisant des « modèles généraux » pour examiner — « à titre d'exercice expérimental[24] », pour reprendre l'expression de Vernant — dans quelle mesure ce cadre peut s'appliquer à des ensembles mythiques à première vue privés de tout lien les uns avec les autres. L'anthropologie historique des systèmes de croyance (les mantiques, le royaume des morts), des pratiques rituelles (l'initiation juvénile, la liminalité), des espaces symboliques (la *domus*, l'*ager* et le *saltus*), etc. nous a ainsi éclairé sur « la belle mort ou le cadavre outragé[25] »

23. Jean-Pierre Vernant, « Religion grecque, religions antiques », Leçon inaugurale de la chaire d'études comparées des religions antiques, Collège de France, 5 décembre 1975. Publiée dans *Religions, histoires, raisons*, Paris, La Découverte, 10/18, 2006, p. 20.

24. *Ibid.*, p. 21.

25. Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé » [1982], *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1996, p. 41-79.

(les rites de passage), sur le « tyran boiteux[26] » (la dissymétrie symbolique) ou encore sur le « chasseur noir[27] » (*faire* les hommes). Il faudrait en dire autant sinon plus encore des travaux sur le « long Moyen Âge » qui ouvrit à l'anthropologie historique le champ des héritages culturels occidentaux. « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois » co-écrit par Pierre Vidal-Naquet et Jacques Le Goff fait figure de contribution exemplaire d'une lecture anthropologique à la croisée de l'histoire sociale, de l'ethnographie des mentalités et de l'étude des formes artistiques[28]. L'ethnocritique naissante trouva une grande stimulation intellectuelle dans ce type d'explorations de la pensée mythico-poétique indigène et de quelques-unes de ses figures totémiques (songeons à la mythologie de *Mélusine* en ses avatars littéraires[29]); et non moins d'interrogations heuristiques dans les reconstructions dissidentes et hétérodoxes d'un Claude Gaignebet à propos du folklore calendaire de Carnaval chez Rabelais (et Brueghel) ou dans la tradition orale des savoirs obscènes des enfants[30], cette altérité du (toujours) proche. Cette anthropologie historique des discours comme systèmes culturels convergeait aussi avec les perspectives et les problématiques des processus de civilisation, aussi bien la « mutation anthropologique » que constitua le passage d'une culture

26. Jean-Pierre Vernant, « Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *Le Temps de la réflexion, II*, Paris, Gallimard, 1981, p. 235-255.

27. Pierre Vidal-Naquet, « Retour au chasseur noir » [1989], *La Grèce ancienne. 3. Rites de passage et transgressions*, Paris, Seuil, 1992, p. 179-214.

28. Jacques Le Goff et Pierre Vidal-Naquet, « Lévi-Strauss… », *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, p. 151-187 (publié d'abord dans *Critique*, n° 325, 1974).

29. Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie, « Mélusine maternelle et défricheuse », *Annales E.S.C.*, n° 3-4, 1971, p. 587-622. Les préfaces de Le Roy Ladurie à tel ou tel roman de Balzac (*Le Médecin de campagne*) et de Zola (*La Terre*) ont joué leur rôle en quelque façon dans la légitimation intellectuelle d'un regard culturologique sur les fictions modernes, d'autant que le traitement latéral des données textuelles et des constructions narratives laissait le champ libre à une analyse de la poétique culturelle des œuvres…

30. Claude Gaignebet, *Le folklore obscène des enfants*, 2e éd., Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1980 et, avec Marie-Claude Florentin, *Le carnaval : essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

commune orale à une culture écrite impériale[31] que la civilisation des mœurs et des corps dans l'ordre du bio-symbolique[32].

L'anthropologie compréhensive des discours comme systèmes symboliques

Une impulsion sans doute décisive fut donnée à nos premières publications en ethnocritique quand elles croisèrent les travaux des ethnologues de la France contemporaine, ethnologues qui présentaient l'intérêt majeur d'inscrire la parole coutumière[33] ou ordinaire[34] au cœur de leurs enquêtes. Les façons d'analyser d'Yvonne Verdier présentèrent pour nous l'intérêt tout particulier de mettre en relation de co-occurrence l'univers des contes (oraux) et le monde familier des rôles socio-rituels, approche réticulaire plus que classiquement spéculaire où tel motif littéraire folklorique n'apparaît plus comme fantaisiste ou obscur et archaïque, mais comme culturellement motivé sinon régi par telles pratiques artisanales vivantes, par exemple. Cette intelligence ethnologique des constructions symboliques dans les univers praxiques et surtout cette découverte des règles culturelles dans l'économie des textes littéraires trouvera son modèle dans les analyses ethno-littéraires du grand cycle des romans de Thomas Hardy où l'écrivain met en scène

31. François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Minuit, 1977, 2 vol.

32. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973. En guise d'exemples d'utilisation ethnocritique, voir Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du* Ventre de Paris *de Zola*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Littérature », 2000 et « *Le Ventre de Paris* est-il un roman bien civilisé? », Sophie Chevalier et Jean-Marie Privat [dir.], *Norbert Elias et l'anthropologie*, « Nous sommes tous si étranges… », CNRS Editions, coll. Anthropologie, 2004, p. 196-203. Voir aussi Jean-Marie Privat, « Elias, Bakhtine et la littérature », *Norbert Elias et l'anthropologie*, *op. cit.*, p. 185-195.

33. Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

34. Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979. Voir aussi Tina Jolas, Marie-Claude Pingaud, Yvonne Verdier et Françoise Zonabend, *Une campagne voisine. Minot, un village bourguignon*, Paris, MSH, 1990 et Gérard Althabe, Daniel Fabre et Gérard Lenclud, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, MSH, 1992.

les rustiques d'un *Wessex* imaginaire[35]. La littérature apparaît dès lors comme un savoir sur la société certes mais aussi comme un savoir de la société, à condition de quêter non le dévoilement d'un sens crypté ou local, mais le déploiement de l'infime et le rayonnement sémantique d'une cosmologie dans l'engendrement du récit. Cette poétique de l'ethnographie et cette ethnographie d'une poétique se retrouvent l'une et l'autre dans les contributions théoriques[36] importantes de Daniel Fabre qui s'intéressa très tôt à l'émergence de l'écriture dans les sociétés de l'oralité et dont une partie des travaux concernaient dès cette époque l'anthropologie de la littérature et de l'écrivain[37].

La poétique culturelle des œuvres

S'il est vrai que pendant longtemps « la linguistique et la stylistique ont cherché avant tout *l'unité dans la variété*[38] » on peut dire que dès le début l'ethnocritique s'est fixée comme programme descriptif et interprétatif d'être attentive à *la variété dans l'unité*, à l'hétérogénéité culturelle dans l'unité formelle de l'œuvre. La dynamique de ce qu'on appellera bientôt la *poétique culturelle* du texte suppose un intérêt non exclusif évidemment mais marqué toutefois pour trois modes de signifiance que je désigne ici par les termes plus ou moins néologiques de plurilogie, micrologie et dialogie.

La *plurilogie* c'est en somme l'étoilement du sens et non son étiolement :

35. Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, précédé de *Du rite au roman* par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, 1995.

36. Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « L'ethnologie du symbolique : situation et perspectives », Isaac Chiva et Utz Jeggle [dir.], *Ethnologies en miroir*, Paris, MSH, 1987, p. 123-138.

37. Daniel Fabre, « Carlo Levi au pays du temps », *L'Homme*, 1990, vol. 30, n° 2, p. 50-74. Pour se faire une idée de la recherche en anthropologie de la littérature dans les années 1980, on peut se reporter à *L'Homme*, « Littérature et anthropologie », 1989, vol. 29, n^os^ 111-112.

38. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 97.

> Le texte dans sa masse est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration du sens, l'affleurement des codes, le passage des citations[39].

Ce travail pluriel de la signifiance se déploie du signifiant graphique et phonique jusqu'aux structures symboliques qui configurent l'intraculture du texte littéraire. Notre hypothèse d'un charbovari flaubertien n'en serait que le premier exemple[40].

La *micrologie* se focalise sur des phénomènes scripturaux qui renvoient aussi bien aux variations labiles avant-textuelles qu'aux stratégies narratives qui, en littérature, s'ancrent dans ce que Carlo Ginzburg a appelé pour les sciences humaines *le paradigme indiciaire*. Il résume son propos dans une sorte de fable épistémique :

> Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables, il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue […]. Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches […]. Peut-être l'idée même de narration est-elle née dans une société de chasseurs de l'expérience du déchiffrement des traces […]. Le chasseur aurait été ainsi le premier à « raconter une histoire » […][41].

Cette structuration/scrutation sémiotique du texte écrit et lu nous fait songer à la quête saussurienne[42] d'un hypotexte culturel

39. Roland Barthes, « Le texte étoilé », *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 20-21.

40. Jean-Marie Privat, *Bovary/Charivari. Essai d'ethno-critique*, *op. cit.*

41. Carlo Ginzburg, « Traces », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit par Monique Aymard, nouvelle édition, Lagrasse, Verdier/poche, 2010 [1989], p. 233 et suivantes.

42. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

que la pensée sauvage de la littérature bricolerait. Ou encore au subtexte que Michael Riffaterre cherche à identifier dans l'économie matricielle et figurale d'un récit : « A subtext is always structured on a polar opposition between a relatively unimportant topic and a wide-ranging hermeneutic function[43]. » Marie Scarpa a établi ce type de fonctionnement sémio-narratif et politique pour le schème carnaval-carême dans sa lecture ethnocritique du *Ventre de Paris*.

La dialogie, enfin et surtout, comme ensemble des rapports dialogiques intertextuels et intratextuels constitutifs de l'œuvre. Dans cette perspective typiquement bakhtinienne, les énoncés littéraires sont perçus comme autant de « micromondes[44] » qui stylisent des univers verbaux à la fois hybrides, composites et singuliers. On comprend combien ont pu alors nous paraître intellectuellement et politiquement stimulantes les conséquences programmatiques et méthodologiques que Bakhtine ne manquait pas de tirer de ses propositions (théoriques) et prises de positions (son anthropologie philosophique) :

> La littérature fait indissociablement partie de la culture [...]. L'action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches profondes, populaires) et qui détermine l'œuvre d'un écrivain est restée inexplorée et, souvent totalement insoupçonnée[45].

Les doubles conclusions, négative pour l'une, positive pour l'autre, sont sans appel :

43. Michael Riffaterre, « Symbolic Systems in Narrative », *Fictional Truth*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 53-83 : « Un sous-texte est toujours structuré selon une opposition binaire entre un sujet relativement secondaire et une fonction herméneutique très large. » [je traduis]

44. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 181.

45. Cette perspective socio-discursive n'est évidemment pas étrangère à la sociocritique, même si Bakhtine n'est pas expressément cité dans l'article fondateur de Claude Duchet (*Littérature*, 1, 1971, p. 5-14). Sur ce manifeste pour une sociocritique, voir notre analyse critique rétrospective dans la présente publication sous le titre « Variations ethnocritiques sur un incipit sociocritique ».

— « On s'interdit ainsi l'accès à la profondeur des grandes œuvres. La littérature prend l'allure d'une chose insignifiante, frivole[46]. »

— « Une explication des structures symboliques a besoin de s'enfoncer dans l'infinité des sens symboliques[47]. »

Bien sûr, la facilité fut de se laisser porter par l'air idéologique du temps et de réduire l'idiolecte culturel de l'œuvre à ses seules dimensions folklorico-liturgiques. La tentation interprétative était réelle dans la mesure où mettre en évidence la présence structurante de traits folkloriques ou de séquences liturgiques devenait presque un jeu d'enfants, un jeu où l'on gagne à tout coup tant les cultures folkloriques et religieuses sont absentes de l'horizon mental de l'*homo academicus* contemporain (français) dans sa variante lettrée et « moderne ». L'autre danger herméneutique était de réduire de fait la polyphonie culturelle des œuvres à une sorte de simple et séduisante biphonie oxymorique, et ce dans le sillage de la réception dominante des études culturelles de Bakhtine[48] ou à l'imitation de travaux fameux d'historiens de la littérature sur les traditions « populaires » (au pluriel) dans la culture savante (au singulier)[49]. Peut-être est-il optimiste de penser aujourd'hui que les réflexions épistémologiques et méthodologiques d'un penseur aussi rigoureux et subtil et cultivé qu'Algirdas Julien Greimas ont pu aider l'ethnocritique naissante à cadrer avec quelque pertinence son champ d'investigation et de problématisation. Mais les contributions du sémioticien des cultures et des littératures (genres, motifs, niveaux d'analyse, codages de

46. Mikhaïl Bakhtine, « Les études littéraires aujourd'hui » [1970], *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 342-343.

47. *Ibid.*, « Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines », p. 382.

48. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2006 [1970].

49. À titre d'exemple, Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968 (réédité en 1977 en TEL/Gallimard et précédé d'un long débat entre l'auteur et deux célèbres historiens des mentalités, Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie, p. II-XXX) et Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970.

l'oralité, etc.[50]) présentaient pour une *ethno-critique* naissante l'intérêt de tracer par exemple les différences structurelles entre cultures ethno-sémiotiques (la praxis syncrétique, orale et communautaire) et cultures socio-sémiotiques (le logos plus analytique, écrit et individuel[51]) et de viser à poser en termes différentiels (et non plus historicistes ou romantiques) et relationnels l'appropriation de l'altérité culturelle relative de l'une par l'autre.

Dans le même temps, nous nous risquions à mettre un semblant d'ordre « pédagogique » dans la démarche proprement ethnocritique cette fois (ethnographie du contexte, ethnologie du texte, ethnocritique de l'opus, auto-ethnologie du lecteur[52]) au risque de créer une intempestive doxa méthodologique et d'oublier que dans les cosmologies fictionnelles comme dans la langue « l'imaginaire n'est pas pur; il ne fait qu'aller[53] ». À charge d'aller en quelque façon à sa rencontre.

50. Algirdas Julien Greimas, « La littérature ethnique » [Palerme, 1970], *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 189-216. On aura observé à quel point l'ambiguïté du titre de la contribution a pu en limiter la visibilité et en parasiter la diffusion dans la communauté scientifique.

51. *Ibid.*, « Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques » [1971], *op. cit.*, p. 175-185.

52. Jean-Marie Privat, « Ethno-critique et lecture littéraire », Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne et Dominique Ledur [dir.], *Pour une lecture littéraire, 2, Bilan et confrontation*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996, p. 76-82.

53. René Char, « Les dentelles de Montmirail », *Les Matinaux*, suivi de *La parole en archipel*, Paris, Poésie/Gallimard, p. 202.

Marie-Christine Vinson
Université de Lorraine

Ethnocritique et littérature de jeunesse

L'ethnocritique, par les orientations qu'elle propose et le regard qu'elle porte sur les textes, permet de mettre en valeur certains enjeux constitutifs de la littérature de jeunesse. Les quelques exemples qui suivent se veulent représentatifs de cet intérêt évident.

Oralité/littératie et littérature de jeunesse

Une des orientations majeure de la recherche actuelle en ethnocritique est l'analyse anthropologique de la polylogie des fictions modernes et contemporaines. Le terme désigne des pratiques sociales et langagières aussi variées que fréquentes qui combinent, selon diverses configurations, des traits caractéristiques de l'oralité (l'interaction communicationnelle à corps présent) et des traits de la littératie, la culture écrite. Or, la conversion à la raison graphique

est une préoccupation très présente dans les récits d'apprentissage destinés à de jeunes publics. On peut y voir les processus d'acculturation à l'ordre de l'écrit et les modes de mises à distance des pratiques d'oralité traditionnelles et personnelles.

L'autorité symbolique et la légitimité culturelle de la littératie triomphent évidemment avec la scolarisation de masse. Et les messages « pédagogiques » des corpus jeunesse peuvent concerner des publics éloignés de la culture écrite pour des raisons socio-historiques (les classes populaires au XIX^{e} siècle par exemple). Gaspard dans *La fortune de Gaspard*[1] de la comtesse de Ségur, Rémi dans *Sans famille*[2] d'Hector Malot, Clopinet dans « Les ailes de courage », récit tiré des *Contes d'une grand-mère*[3] de George Sand, sont des héros représentatifs de ce parcours littératien. Leur incorporation plus ou moins laborieuse de la raison graphique, leur appropriation plus ou moins conflictuelle des savoirs alphabétisés sont à l'origine même de leur quête, fondent le système très didactique des valeurs affichées dans les textes, constituent le moteur même de l'avancée de la fiction romanesque.

Les publics dont parle la littérature de jeunesse peuvent aussi être éloignés de la culture écrite en raison de leur très jeune âge. Dans les albums contemporains adressés au jeune public, on raconte comment chaque enfant doit accomplir pour lui-même le passage de l'oralité à la littératie.

Tibili, le petit garçon qui ne voulait pas aller à l'école[4], publié dans les années 90, est un album fréquemment utilisé à l'école. Le jeune héros, un petit Africain, ne veut pas s'acculturer aux pratiques scolaires parce qu'il ne veut pas renoncer aux jeux qui font de lui un

1. Comtesse de Ségur, *La fortune de Gaspard*, Paris, Casterman, 2004 [1866].

2. Hector Malot, *Sans famille*, Paris, Le livre de poche, 2000 [1878].

3. George Sand, *Contes d'une grand-mère*, Paris, Garnier Flammarion, 2004 [1873-1876].

4. Marie Léonard et Andrée Prigent, *Tibili, le petit garçon qui ne voulait pas aller à l'école*, Paris, Magnard, 2001.

être « naturel », s'épanouissant dans le monde idyllique de l'oralité. L'ethnotype de l'enfant noir, l'évocation partielle et partiale de la culture traditionnelle des Peuhls, le choix générique de la fable et du conte, les jeux typographiques du support sont autant d'éléments qui rendent compte de cet enchantement culturel. Mais le monde de Tibili, sorte d'« altérité pure » tenue à l'écart de tout métissage culturel, n'est qu'une représentation de culture pour enfants et d'enfance de la culture. Aussi quelques pages de l'album suffiront à mettre fin à la lutte active contre l'école. Le système de valeurs s'inverse et la légitimité de l'écrit n'aura aucun mal à s'imposer.

Personnage liminaire et littérature de jeunesse

Une autre orientation de l'ethnocritique est le personnage liminaire, personnage de l'entre-deux, des marges, des frontières (catégorie que nous devons à Marie Scarpa). L'hypothèse sur laquelle repose cette réflexion établit une homologie possible, fonctionnelle et structurelle entre rite de passage et récit littéraire. La formalisation des rites de passage selon Arnold Van Gennep (séparation, marge, agrégation) permet de lire la trajectoire des personnages comme un parcours d'initiation. On voit alors que certains personnages n'arrivent pas à « passer » les étapes de marge, ils sont arrêtés sur le *limen*.

En littérature de jeunesse le personnage liminaire est intéressant parce qu'il offre bien souvent aux jeunes lecteurs l'image d'un personnage « resté en enfance », qui ne parvient pas à franchir les seuils qui font grandir. Mais son incapacité à franchir les seuils en fait, par contre, un excellent passeur pour les autres. Bécassine, dans la bande dessinée éponyme[5], en est un bel exemple. Représentée sans bouche et sans oreilles, figure même du décalage et du quiproquo, elle accumule les ratages : ratage des initiations qui font les jeunes filles à marier (elle reste célibataire), ratage des initiations professionnelles

5. Créée par Émile-Joseph-Porphyre Pinchon en 1905, pour le premier numéro du magazine *La semaine de Suzette*.

(elle ne devient jamais couturière, par exemple), ratage des initiations sociales (elle n'arrive pas véritablement à s'acclimater au monde urbain), ratage des initiations langagières (elle pratique un idiolecte monosémique et monologique, elle a beaucoup de mal à accéder à la polysémie et aux variations langagières). Non-initiée (elle ne sait pas faire), elle occupe le rôle de contre-exemple et montre, à son corps défendant, ce qu'il ne faut pas faire, permettant ainsi aux enfants qui lisent les albums d'avancer, eux, sur le chemin de la socialisation.

Structure culturelle des lieux imaginaires et littérature de jeunesse

L'ethnocritique permet d'analyser les espaces romanesques en privilégiant leur structure culturelle. Plusieurs albums jeunesse empruntent leur forme générique à celle du conte, ce qui les situe dans un autrefois imprécis. Et les lieux dans lesquels évoluent les personnages de certains de ces récits ne sont pas sans rappeler la division tripartite de l'espace pratique et symbolique des sociétés occidentales pré-capitalistes[6] : *domus*, *campus*, *saltus*[7]. *Le Géant de Zéralda* de Tomi Ungerer[8] nous servira d'exemple pour cerner les tensions et la dynamique narrative engendrées par la confrontation des espaces culturels dans la fiction.

La ville, d'abord. Univers urbain et clos de la pensée domestiquée, elle ignore l'univers de la pensée sauvage. La *domus* y règne sans partage et sature l'image de l'album. Mais l'irruption de l'ogre qui vient d'un ailleurs abandonné aux forces sauvages, aux pulsions incontrôlées, provoque un retournement : véritable poussée dé-civilisatrice, la venue de l'ogre met le monde à l'envers. L'héroïne, Zéralda, vit quant à elle seule avec son père dans un univers protégé : sa petite maison se trouve dans une clairière au milieu de la forêt; elle est entourée de champs cultivés (*campus*), une zone

6. Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et Histoire*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986, 3 vol.

7. Espace du domestique, espace du travail, et espace qui n'est ni domestique ni travaillé, bref, la marge.

8. Tomi Ungerer, *Le Géant de Zéralda*, Paris, École des Loisirs, 1971.

intermédiaire qui permet de mettre le *saltus* à bonne distance sans pour autant le supprimer. En effet le monde de Zéralda ne fonctionne pas à l'exclusion : il n'est pas soumis aux oppositions tranchées du sauvage et du familier mais il valorise, dans une certaine mesure, ce que Philippe Descola appelle « la porosité des frontières entre nature et culture[9] ». Les éléments passent d'un lieu à un autre et peuvent se « désensauvager » : les fruits sont mis en bocaux, bien rangés sur les étagères de la cuisine, par exemple.

Entre la ville ensauvagée par la présence récurrente de l'ogre et l'univers de Zéralda où le *saltus* est « culturalisé », il y a le chemin. C'est la zone des passages obligés où l'ogre et la fillette se rencontrent. Et c'est dans cet entre-deux, dès la première rencontre, que le travail d'initiation, le rite de passage va débuter. Zéralda doit s'éloigner d'un père trop proche (à la maison la fillette tient le rôle de la mère); l'ogre lui est cannibale, il doit renoncer à manger ses semblables : dans les deux cas, l'inceste met en péril le processus de socialisation. Il faut accepter de s'insérer dans un réseau d'obligations et d'interdits pour passer de la nature à la culture, de l'animal à l'humain[10]. L'ogre et Zéralda ont besoin l'un de l'autre et pour que le rite (de passage) s'accomplisse dans son intégralité, il faut qu'il y ait interaction concomitante entre les deux personnages.

Faire la fille/faire le garçon et littérature de jeunesse

La littérature de jeunesse, en fonction du public auquel elle s'adresse — des filles et des garçons, de l'enfance à l'adolescence — tient, dans une certaine mesure, un discours genré, qu'il soit conscient ou pas. Les exemples choisis montrent comment l'ethnocritique permet une entrée possible dans la réflexion sur le genre.

9. Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2006.
10. Voir à cet effet Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

Les Petites Filles Modèles de la Comtesse de Ségur, raconte, dans un chapitre intitulé « Le rouge-gorge », la tragique histoire de Mimi « qui périt victime d'un moment d'humeur[11] ». *Ma Montagne*[12] de l'américaine Jean George raconte l'histoire d'un garçon, Sam, qui, lors d'une année de vie sauvage dans les montagnes Catskill, apprivoise un faucon femelle et noue avec cet oiseau majestueux une relation affective très forte. On se dit que « ce temps des oiseaux » doit avoir un enjeu éducatif, qu'il raconte sûrement quelque chose du processus d'apprentissage des individus, garçons et filles.

« La voie des oiseaux[13] », le très bel article que Daniel Fabre consacre à la formation masculine par l'oiseau, est évidemment un élément essentiel de cette lecture. Les garçons y sont décrits comme des dénicheurs. Or, Sam découvre progressivement le territoire des oiseaux : il grimpe aux arbres, gravit une falaise escarpée pour s'approprier un oisillon-faucon, un oiseau de roi qu'il appelle Terrible. Les filles, elles, sont des ramasseuses. Dans le parc du château de de Ségur, un lieu protégé, « domestiqué », les petites filles modèles trouvent par hasard un rouge-gorge tombé du nid, un sorte de petit moineau d'espèce commune qu'elles appellent Mimi.

Le monde des oiseaux permet à Sam de fréquenter les marges qui fondent l'identité masculine : jouer avec les frontières du domestique et du sauvage (quitter New York pour vivre seul dans un arbre et apprendre le langage des oiseaux), jouer avec les frontières du visible et de l'invisible (une nuit d'Halloween dans les montagnes, il devient bête parmi les bêtes et croit apercevoir des esprits malfaisants), jouer avec les frontières du masculin et du féminin (Sam est amoureux de Terrible et il est aussi une mère attentive pour l'oiseau).

11. Comtesse de Ségur, *Les Petites Filles Modèles*, Folio junior, Paris Gallimard, 1980 [1858], p. 133.

12. Jean George, *Ma Montagne*, traduit par Isabelle Reinharez, Paris, L'école des loisirs, coll. « Médium », 1987.

13. Daniel Fabre, « La voie des oiseaux », *L'Homme 99*, juil.-sept., 1986, XXVI (3), p. 7-40. Voir aussi Jean-Marie Privat, « *Ma montagne*. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse », *Recherches textuelles 6*, Université Paul Verlaine-Metz, 2006.

Pour les filles, les limites sont posées une bonne fois pour toutes et ne doivent pas être transgressées. En s'occupant de l'oiseau, les petites filles apprennent à se conduire en parfaites mamans, c'est-à-dire à l'éduquer « sans le gâter ». Anthropomorphisé, Mimi est considéré comme un enfant désobéissant (il ne veut pas rentrer dans sa cage) : il faut donc éloigner de l'oiseau la part ensauvagée qui est en lui. Si les garçons s'ensauvagent jusqu'à faire l'oiseau pour aller à sa rencontre, les filles « culturalisent » l'oiseau pour le ramener dans les limites du domestique. Sam siffle la chanson de la grive, mais quand Sophie ou Madeleine s'adressent à Mimi, elles ne sifflent pas, elles parlent!

Reste à explorer un dernier lien, celui entre l'oiseau et l'écriture. Et c'est la plume qui sert d'intermédiaire, bien sûr! Sam articule continûment « école des oiseaux » et « école des livres ». Il se rend à la bibliothèque du village pour lire des livres sur les faucons et tient un journal où l'inventivité verbale est manifeste. Les petites filles du monde ségurien, elles, sont de petites aristocrates totalement acquises à la raison graphique qui pratiquent le genre codé de l'épitaphe moralisatrice. Ce texte aux traits génériques stéréotypés ne laisse aucune initiative aux scripteurs. Les petites filles apprennent à dire le chagrin dans des formes attendues et convenables, à ne pas exprimer ce qu'elles ressentent vraiment, à ne pas dépasser les limites de l'ordre féminin.

Logogenèse et littérature de jeunesse

La logogenèse étudie comment certaines œuvres littéraires retravaillent des expressions figées de la langue commune ou en inventent. Ces formules idiomatiques sont à la fois des concrétions culturelles (« toute une mythologie est déposée dans notre langue », dit Wittgenstein[14]) et des matrices langagières susceptibles de motiver tel ou tel récit.

14. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le Rameau d'Or de Frazer*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982 [1930-1932], p. 22.

La littérature de jeunesse, tout au moins certains ouvrages, joue avec ces locutions idiomatiques et propose au jeune usager de la langue une entrée dans la polyphonie des discours. *Petit lapin rouge*[15] de Rascal et Claude K. Dubois est une réécriture du conte du Petit chaperon rouge et de celui du Petit lapin rouge par les personnages eux-mêmes, de façon à échapper à leur fin tragique. L'album est donc une réécriture de conte qui raconte l'histoire de sa propre réécriture. Le travail du texte fait passer de l'expression « avoir une faim de loup » prise au pied de la lettre (le loup mange bien le Petit chaperon rouge dans le conte de Perrault) à l'expression figée « avoir une faim de loup » : à la fin de l'album, les personnages, alléchés par le contenu de leur panier respectif, pique-niquent dans la forêt en toute quiétude. Le *happy ending* désensauvagerait donc la langue? Mais ce n'est qu'une première lecture. La dernière page, en effet, met en tension le texte et l'image : à la scène idyllique de pique-nique correspond la phrase « j'ai une faim de loup! » qui relance le jeu interprétatif du lecteur. Et si le Petit Chaperon rouge avait pris la place du loup puisqu'il en a l'appétit? Autrement dit, l'expression ne peut-elle pas être remotivée et prise à nouveau au pied de la lettre? Il faut alors se lancer dans une relecture, à la recherche d'indices. Le Petit chaperon rouge n'a peut-être pas croisé par hasard Petit Lapin rouge, elle attendait cachée dans un buisson. Elle ne cesse de répéter tout au long de l'histoire, l'expression « mon lapin » : terme affectueux ou signe de son goût prononcé pour le lapin? C'est elle encore qui a l'initiative du jeu de réécriture. Elle propose au lapin de décider eux-mêmes de leurs fins, c'est-à-dire de la manière dont se terminera leur histoire. Or, le mot « fins » s'il se lit F-I-N peut s'entendre F-A-I-M. Mais Petit Lapin rouge n'entend rien et se laisse mener par le bout du nez.

L'album peut alors se comprendre comme un récit d'initiation, initiation au jeu dans la langue mais aussi à l'imaginaire et à l'onirique présents dans la langue. L'expression idiomatique,

15. Rascal et Claude K. Dubois, *Petit lapin rouge*, Paris, École des loisirs, coll. « Lutin poche », 1994.

comprise comme lieu d'initiation à la langue, est une passerelle pour les jeunes enfants, qui mène du code imagé à sa dimension arbitraire et inversement. Étiologique et polylogique, le récit montre aussi comment une expression d'un usage plutôt oral (c'est souvent le cas des expressions idiomatiques), lorsqu'utilisée à l'écrit fait visualiser la langue et son fonctionnement.

Ce rapide panorama montre comment l'ethnocritique permet d'explorer l'enjeu initiatique des textes pour le jeune public. Le lecteur, pour grandir, doit avancer sur le chemin des textes. Littérature des passages, la littérature de jeunesse fait franchir des seuils, même si certains de ces héros ou héroïnes doivent rester coincés sur le limen pour servir de contre-modèles.

Djemaa Maazouzi
Université de Lille 3

Ethnocritique. Des racines et des ailes du postcolonial

Dans son texte qui pose les fondements de l'ethnocritique[1], Marie Scarpa précise que cette lecture de la littérature

> fait nécessairement « l'hypothèse culturologique qu'il y a du lointain dans le tout proche, de l'étranger dans l'apparemment familier, de l'autre dans le même, de l'exotique dans l'endotique (et réciproquement)[2] »; elle s'intéresse donc fondamentalement à la polyphonie culturelle et plus spécialement, pour l'instant en tout cas,

1. « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », *Littérature et Sciences humaines*, CRTH / Université de Cergy-Pontoise, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 285-297. Nos références à ce texte viennent de sa mise en ligne sur le site *Ethnocritique* ([http://www.ethnocritique.com/crbst_3.html#anchor-ethnolitte]), à l'adresse suivante : [http://www.ethnocritique.com/wa_files/pour_une_lecture_ethnocritique.pdf].

2. Scarpa cite Jean-Marie Privat, « À la recherche du temps (calendaire) perdu », *Poétique*, 123, septembre 2000, p. 301.

> aux formes de culture dominée, populaire, folklorique, illégitime dans la littérature écrite dominante, savante, cultivée, légitime. Les œuvres apparaissent dès lors comme des « bricolages » (ou « bris-collages ») culturels, configurés selon des processus spécifiques : une lecture ethnocritique s'attache à rendre compte de ce dialogisme culturel, et de sa dynamique, plus ou moins conflictuelle[3].

Selon Scarpa cette approche du texte peut se concevoir en quatre étapes :

> — Le niveau ethnographique : la démarche incite d'abord à la reconnaissance des données culturelles (les folklorèmes) présents dans l'œuvre littéraire.
>
> — Le niveau ethnologique : il faut ensuite inscrire ces faits ethnographiques dans leur contexte culturel de référence; autrement dit, articuler cette « reconnaissance » avec une compréhension de type ethnologique du système ethno-culturel tel que l'œuvre étudiée le textualise elle-même.
>
> — Le troisième niveau est proprement celui de l'interprétation ethnocritique, qui « offre l'avantage d'entrer dans la logique interne et spécifique du travail de signifiance du texte littéraire ».
>
> — L'ethnocritique devrait conduire enfin à toute une série de réflexions sur les rapports (interactifs) entre culture du texte et culture du lecteur : il conviendrait ici de parler d'auto-ethnologie[4].

Les points d'intersections entre ethnocritique et critique postcoloniale (qui pour moi peut épouser la perspective sociocritique[5]) sont nombreux. Ils se situent, d'une part, dans la prise en compte de la notion de « culture ». Pour cela, il faut

3. Marie Scarpa, « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », *op. cit.*, p. 2.

4. *Ibid.*, p. 7.

5. On retrouvera dans le *Manifeste* du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST) [http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html] les principales balises définitoires de la sociocritique auxquelles je me réfère.

garder en tête l'édifiante manière avec laquelle Jacques Derrida, dans *Le Monolinguisme de l'autre*, montre que « toute culture est par définition coloniale, à la fois appropriatrice et expropriatrice ("culture" et "colonie" sont d'ailleurs, en latin, un seul et même mot, du latin *colo*, *colere*, *cultu*[6]) ». D'autre part, ils apparaissent dans la grande attention accordée à certains concepts bakhtiniens : la polyphonie, l'hybridité, le dialogisme. Ainsi, ces deux approches se retrouvent-elles sur les terrains privilégiés : du *local* (qui fait jouer le lointain, le proche, les problématiques de l'altérité et du même); du *dominé* (qui dit aussi les rapport de force, les points de vue idéologiques et les positionnements politiques); de l'*objet* et de l'*étude de son incorporation dans l'œuvre* (circulation, appropriation, médiation); de la *réception/lecture* (qui construit un énonciateur/un énonciataire, un narrateur/un narrataire); de la *réflexivité* (effets de retour sur le lecteur).

Plaidant en faveur d'une ouverture et d'une libre circulation des concepts à travers les textes et les périodes, voici une double proposition, quelque peu provocatrice, qui pourrait permettre de comprendre pourquoi l'ethnocritique se situe si près de la perspective postcoloniale à son insu ou de son plein gré (en tout cas, sans le dire). Adopter et adapter certains outils théoriques des études postcoloniales pour voir ce qui travaille les textes et comment ceux-ci travaillent des représentations, des discours, des valeurs, etc. ce serait en quelque sorte faire de l'ethnocritique sur des corpus contemporains, des corpus des XX^{e}-XXI^{e} siècles, soit, possiblement, faire de la sociocritique associée à de l'anthropologie (notamment politique) mais également à d'autres champs disciplinaires (sociologie, psychanalyse, histoire, etc.). Faire de l'ethnocritique ce serait ignorer les théories postcoloniales, ce serait s'intéresser à des textes, la plupart du temps du XIX^{e} siècle et, tout en partageant pourtant des concepts opératoires, ne pas bénéficier de l'expérience,

6. Entretien avec Anne Berger, Grégoire Leménager et Laurence Marie, « Traversées de frontières : postcolonialité et études de "genre" en Amérique », *Labyrinthe*, n° 24, 2006 (2), mis en ligne le 24 juillet 2008, [http://labyrinthe.revues.org/index1245.html] (23 mars 2009).

des trouvailles, des erreurs ou des impasses déjà rencontrées par de très nombreux auteurs. Faire de l'ethnocritique ce serait ne pas s'intéresser à un corpus d'études mobilisant des préoccupations connexes sur notamment des textes du XIX[e] siècle, dont certains ont particulièrement été revisités par la critique postcoloniale.

Jacqueline Bardolph, dans son petit ouvrage de synthèse intitulé *Études postcoloniales et littérature*, a brillamment pointé l'apport de ces études à la critique littéraire en général, et en particulier leur effet de levier sur certains aspects demeurés jusque-là les angles morts de cette critique :

> Si nous sommes obligés de rechercher un minimum d'informations sur la société igbo ou les différentes constitution du Nigéria afin de comprendre les romans d'Achebe, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander en retour : sommes-nous sûrs de connaître suffisamment le contexte d'œuvres apparemment plus proches de nous, de Faulkner, de Flaubert même? Ne nous laissons-nous pas aller à des présupposés, à la certitude de connaissances partagées, qui nous masquent certains aspects des œuvres[7]?

Mais pour rendre cette interrelation entre perspectives ethnocritique et postcoloniale valide, il est indispensable de prendre en compte les fortes remises en cause des années 60-70, plus ou moins radicales, qui touchent l'anthropologie posée comme « dominante », celle produite par les ressortissants des pays coloniaux (notamment Français et Anglais) ; le regard critique porté essentiellement sur la transformation de l'objet de l'anthropologie — l'« autre », le « natif » — qui amène la discipline à se tourner vers elle-même, dans un virage interprétatif et discursif. Élisabeth Cunin et Valeria A. Hernandez se rappellent

> Claude Lévi-Strauss invitant les anthropologues à garder un « regard éloigné » afin de garantir la légitimité

7. Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2002, p. 60.

> (synonyme pour lui d'objectivité) de leurs savoirs. Un peu plus tard, il concluait à la fin de la discipline du fait de la disparition de son objet : celui sur lequel porter ce regard n'est plus « là-bas »; il disparaît ou bien se mélange à « nous », ce qui revient, dans son épistème, au même. L'autre n'est plus dans la distance exotique mais dans un périlleux rapprochement à la fois en termes géographiques et culturels[8].

Précisons, avec Cunin et Hernandez, qu'en France ces interrogations sont posées dans le contexte de la décolonisation après laquelle, désormais,

> on s'interdit de continuer à penser « l'autre » sous la forme d'un objet sauvage et exotique, correspondant aux catégories créées par les anthropologues eux-mêmes [...]. La réponse apportée est alors, pour une part, celle d'un questionnement de l'universalité et d'une mise en avant de la nécessaire réflexivité de la discipline [...]. La critique permanente, le retour sur soi sont censés garantir la portée de la discipline. D'autre part, cette « conscience de soi » explicite et critique doit mettre à nu les relations institutionnelles qui la rendent possible. Cette structure est celle de l'exploitation et de la domination des pays sous-développés (le tiers-monde) par les pays développés occidentaux [...]. C'est ainsi que sont articulées dans la réflexion les conditions matérielles et théoriques de la production des savoirs anthropologiques. La discipline vise à rompre avec son ethnocentrisme, qui juge implicitement les sociétés « non européennes » selon la norme européenne, et inscrit la pratique anthropologique dans la théorie évolutionniste. Comme le soutiennent plusieurs représentants de la discipline [...], on passe ainsi de l'ethnologie à l'anthropologie. Ce passage impliquait à la fois un effort intellectuel afin de produire des nouvelles catégories analytiques cohérentes avec un objet d'étude redéfini, mais aussi la mise en place des stratégies institutionnelles et de communication[9].

8. Élisabeth Cunin et Valeria A. Hernandez, « De l'anthropologie de l'autre à la reconnaissance d'une autre anthropologie », *Journal des anthropologues* [En ligne], 110-111 | 2007, mis en ligne le 1er décembre 2008, [http://jda.revues.org/899] (09 juillet 2014).

9. *Ibid.*

Ainsi, s'il est essentiel de lier les questions anthropologiques aux questions postcoloniales c'est que « les sciences humaines, et plus particulièrement l'anthropologie dans ses modalités ethnologiques, [ont] bien été les premières confrontées au redoutable problème de la rencontre et de la découverte des autres sociétés et cultures[10] ». Les théories postcoloniales, elles, se sont singularisées bien précisément par leur application à déconstruire des figures d'altérités édifiées par les ethnologues, entre autres, mais aussi des discours, des systèmes de pensée. Sommairement[11], en effet, « postcolonial » désigne :

> — un moment historique de rupture radicale avec les dominations impériales (l'accession à l'indépendance des pays colonisés par la Grande-Bretagne, notamment l'Inde en 1947, la France ou encore l'Espagne, la Hollande, le Portugal);
>
> — un corpus produit par des auteurs qui théorisent ou non aussi leurs créations comme postcoloniales : ensemble de la production littéraire voire culturelle qui a en commun une langue héritée d'une histoire de domination coloniale et est composé d'œuvres (publiées avant ou après les indépendances) qui remettent en cause les présupposés coloniaux; ensemble d'une littérature écrite (empreinte ou non de discours littéraire oral) dans sa propre langue, une langue autre que celle héritée de la colonisation ou mêlant les deux langues (ou plusieurs langues); œuvres émanant d'auteurs issus des empires coloniaux vivant dans les pays ex-colonisateurs ou d'auteurs issus de communautés autochtones (Amérindiens, Aborigènes, Maoris, Africains d'Afrique du Sud, …) ou de communautés issues des traites esclavagistes (Noirs, Créoles, Métis, …);

10. Francis Affergan, « Altérité », Sylvie Mesure et Patrick Savidan [dir.], *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 22.

11. Pour une très synthétique définition du « postcolonial(isme) », je me permets de renvoyer au document suivant : Djemaa Maazouzi, « Postcolonial(-isme) », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, [http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme].

> — une théorie (ensemble d'une production critique pluridisciplinaire, interdisciplinaire, comparatiste) qui étudie non seulement les œuvres d'auteurs issus des empires coloniaux (ou membres de communautés minoritaires dans les ex-colonies ou ex-métropoles ou dans des territoires toujours administrés par une ex-puissance coloniale) mais relit aussi des œuvres d'auteurs (canoniques) métropolitains (à l'aune de nouveaux concepts) en s'intéressant aux discours (et contre-discours) de domination, de réfutation et de résistance (anticoloniale, féministe, antiraciste, anti-impérialiste) et aux stratégies (idéologiques, poétiques, narratives, linguistiques) : de réappropriations de racines (d'une authenticité antérieure à la colonisation), d'une histoire (nationale, communautaire) passée ou d'une situation contemporaine; de recouvrement identitaire (métissage, hybridité, entre-deux, nativisme, créolité/créolisation, cosmopolitisme) ou linguistique (traduction, empreint, *codeswitching*, diglossie, plurilinguisme); de thématisation des migrations (diaspora, exil, transnationalisme), des nationalismes, des situations de minorités, de la globalisation (déplacement des frontières); de dénonciation des nouveaux modes de domination et de nouvelles hégémonies (linguistiques, représentationnelles, idéologiques) des diffusions culturelles; de mise en valeur de résistances et de combats contre les oppressions, etc.

Si, comme on peut le constater, les grands principes qui guident l'ethnocritique peuvent tout à fait être compris dans les — certes, innombrables — préoccupations de la critique postcoloniale, cette compréhension est loin d'être réciproque. Dans un texte intitulé « "Pleine page". Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature[12] », Daniel Fabre et Jean Jamin, en usant d'une argumentation fleuve qui n'évite pas les (effets) tourbillons, posent pêle-mêle de justes considérations sur la littérature en général et sur l'anthropologie en particulier. Non sans rappeler certaines propriétés fondamentales du texte littéraire, ils y exhortent, à un moment, les lecteurs ethnocriticiens à ne pas « perdre de vue »,

12. Daniel Fabre et Jean Jamin, « "Pleine page" Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature », *L'Homme*, 2012/3 n°203-204, p. 579-612.

en recherchant l'ethnographique, la poétique[13] qui le constitue et le spécifie. Aspect fort remarquable, ils portent là des jugements injustes et expéditifs sur l'ethnocritique développée par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa. Ces derniers relèvent quant à eux dans leur réponse à cette critique « d'amis[14] », que Fabre et Jamin défoncent de nombreuses portes déjà ouvertes par la critique littéraire (mais aussi, ajouterais-je, par la sociocritique) en se cantonnant maladroitement, trop étroitement, au roman. Ils épinglent dans la charge de Fabre et Jamin plusieurs insuffisances et leur reprochent de lire à plusieurs reprises trop approximativement certains critiques[15]. Bref, Privat et Scarpa montrent bien que leurs deux amis contreviennent, en pénétrant en terrain littéraire et ethnocriticien, somme toute à la règle de base éditée doctement par la discipline :

> Une des premières recommandations que nous avons reçues de nos maîtres ou de nos aînés était qu'en tant qu'ethnographe fraîchement débarqué sur le terrain il fallait d'abord apprendre à écouter et savoir se taire — condition éminemment paradoxale de l'observation participante, mais condition hautement heuristique[16].

Il me semble que si des éclairages de part et d'autre sont bienvenus dans cette « querelle », ils sont apportés en maintenant soigneusement une zone d'ombre (angle mort, point aveugle, impensé, tabou, appelons-le comme on voudra). Quelque chose échappe à cet échange alors qu'une fois dit, posé, il pourrait donner sa pleine force à l'éthnocritique. En fait, c'est bien la discipline et son histoire, son passé colonial et ce moment où bascule toute l'attention vouée jusqu'alors au lointain vers le proche, le soi, qui n'est aucunement mentionné alors qu'il est au fondement non seulement de l'anthropologie

13. *Ibid.*, p. 588.

14. Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Ethnocritique et anthropologie(s) des littératures », Réponse à Daniel Fabre et Jean Jamin, *L'Homme*, 2013/2 n° 206, p. 183-190.

15. *Ibid.*, p. 186.

16. Daniel Fabre et Jean Jamin, *op. cit.*, p. 605.

contemporaine mais aussi de l'ethnocritique. Les crispations sont présentes dans la charge de Fabre-Jamin : anthropologues qui, lorsqu'ils se mêlent de littérature, jamais n'abordent « la narration anthropologique » développée avec le tournant réflexif des années 70 qui transforme la discipline et l'oriente vers le politique et pose des questions éthiques[17]. Elles le sont aussi dans la réplique de Privat-Scarpa : littéraires qui revendiquent des approches textualistes en se défendant de faire dans la chasse exclusive de folklorèmes, acculés de définir l'ethnocritique contre l'*ethnocriticism* notamment, et qui prônent le dialogue avec la discipline en posant plusieurs questions sur l'apport des anthropologues à la littérature et de la littérature à l'anthropologie. Leur point commun est l'impasse faite à l'histoire — et au politique — contenus dans des travaux cités (de créations littéraires et de recherches) qui relèvent d'approches postcoloniales : quand les anthropologues réduisent les œuvres de Glissant ou Chamoiseau à de l'auto-ethnologie de la littérature régionale, les littéraires, voient (et déplorent) essentiellement dans l'*ethnocriticism*, de « l'indexation de la culture dans le texte ». Chez Fabre et Jamin, les évidences énoncées n'en sont pourtant pas toutes. En plus de la confusion (entre intention de l'auteur et sens du texte), de la généralisation (d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre), de la tentative (non productive) de comparaison entre l'écrivain et l'anthropologue, la démarche qui vise à réduire la portée du texte occulte quant à elle son insertion dans des contextes multiples qui le comprennent (dans les deux sens du terme) et masquent sinon son appartenance, du moins ses liens avec de plus vastes corpus (de production discursive, d'imaginaire social), avec une société, une période sociohistorique, des idéologies, etc. :

17. Ou alors ils l'évoquent, mais comme une maladie : « Que l'homme, par ailleurs, soit réduit en lambeaux n'est pas non plus une raison pour que l'anthropologie — science de l'homme donc —, par on ne sait quelle voie de contamination ou manœuvre d'intimidation dont le *Narrative* ou *Linguistic Turn* aura représenté un moment le foyer au tournant des années 1970, en vienne elle-même à se penser en lambeaux comme nous en plaisantions au début de cet article. » (Daniel Fabre et Jean Jamin, *op. cit.*, p. 602.)

> En vérité, la connaissance de l'écrivain se présente plutôt comme une connaissance pratique des relations entre forme et valeur [...], texte et représentation, style et motif, autrement dit une connaissance qui vient nourrir la réflexion morale et esthétique — serait-elle positive ou négative, subversive ou conformiste — sur les êtres, leurs liens et leurs manières d'habiter et de se représenter le monde. Citant un essai de George Orwell [...] consacré à Charles Dickens, Jacques Bouveresse remarque que « la critique que celui-ci formule contre une réalité qui l'indigne, n'est pas politique et à peine sociale » [...]. Elle n'est pas non plus argumentative, démonstrative, explicative; elle ne propose pas des énoncés de vérité ni ne se fonde sur des protocoles d'observation, d'expérimentation et de vérification. « Elle est, en fait », ajoute-t-il, « essentiellement morale », en ce sens que c'est moins la structure des institutions qui l'intéresse que l'esprit qui y règne et les anime. On pourrait en dire autant de Balzac, de Flaubert et même de Zola et de Proust[18]...

Pourtant, il suffirait de relire la manière dont l'orientalisme tel que définit par Edward W. Saïd fonctionne pour ne pas séparer aussi vite tous ces éléments constitutifs de l'œuvre littéraire (y compris ce qui a trait à la critique génétique[19]). Pour Saïd, entre autres caractéristiques, l'orientalisme est surtout un discours

> qui n'est pas du tout en relation de correspondance directe avec le pouvoir politique brut, mais qui, plutôt, est produit et existe au cours d'un échange inégal avec différentes sortes de pouvoirs, qui est formé jusqu'à un certain point par l'échange avec le pouvoir politique (comme dans l'*establishment* colonial ou impérial), avec le pouvoir intellectuel (comme dans les sciences régnantes telles que la linguistique, l'anatomie comparées, ou l'une quelconque des sciences politiques modernes), avec le pouvoir culturel (comme dans les orthodoxies et les canons qui régissent le goût, les valeurs, les textes), la puissance morale (comme

18. Daniel Fabre et Jean Jamin, *op. cit.*, p. 582.

19. Privat et Scarpa relèvent d'ailleurs avec étonnement l'acharnement de Fabre et Jamin contre cette critique (voir « Ethnocritique et anthropologie(s) des littératures », *op. cit.*, p. 184).

> dans les idées de ce que « nous » faisons et de qu'« ils » ne peuvent faire ou comprendre comme nous). En fait ma thèse est que l'orientalisme est — et non seulement représente — une dimension considérable de la culture politique et intellectuelle moderne et que, comme tel, il a moins de rapports avec l'Orient qu'avec « notre » monde[20].

Étroitement liée à une pensée qui accompagne les bouleversements successifs des rapports Nord-Sud (mouvements indépendantistes, décolonisation, tiers-mondisme, désenchantement des indépendances, globalisation), caractérisée par son ancrage dans le travail du matériau littéraire, influencée par une critique marxiste (Antonio Gramsci), le poststructuralisme et l'après *New Criticism*, inspirée par les écrits d'auteurs écrivains, philosophes, anthropologues, critiques littéraires, psychanalystes, historiens, sociologues, la théorie postcoloniale se développe d'abord à la fin des années 70, dans des champs disciplinaires universitaires en pleine mutation, aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Australie. Des *Areas Studies* à leur ouverture pluridisciplinaire aux *Cultural Studies*, la voie ouverte par les *Postcolonial Studies* privilégie d'abord les sciences sociales et l'anthropologie culturelle. Rapports entre ethnologie et altérité, questions d'histoire, problématique du pouvoir, éléments d'intermédialité, tout cela se trouve convoqué lorsque Marie Scarpa[21] analyse finement la nouvelle *La Mère Sauvage* de Maupassant. On mesure tout ce qu'apporterait de substantiel des outils conceptuels puisés du côté de la théorie postcoloniale et articulant les notions de race, de politique, d'histoire, de médium pour approcher la fabrication d'une altérité irréductible — l'ensauvagement — sous les traits juifs de la mère Sauvage et de son fils, la fabrication de la légitimité d'un patriotisme violent, l'importance de l'événement historique — la guerre — et son trauma dans l'incarnation de la vengeance, le rapport entre les cultures de l'écriture et de l'oralité…

20. Edward Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 25.

21. Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, 2009/1 n° 153, p. 36-49.

Josias Semujanga
Université de Montréal

Le récit colonial dans le roman africain. *Paradis* ou la reconfiguration de la modernité

La littérature est une transculture

Des œuvres africaines évoquent depuis le début l'événement transformateur que la Colonisation a été dans l'histoire moderne du continent. Des dramaturges, essayistes, romanciers et poètes débattent du rôle de la littérature dans le vaste projet intellectuel visant à penser la modernité africaine et leurs œuvres montrent la conception de la modernité qu'ils se font et souhaitent pour le continent, conception qui change avec les moments historiques. S'il est entendu que la notion de modernité se limite ici à la façon dont une société donnée et à une époque donnée pense son avenir et donc se définit dans sa différence avec des époques précédentes, il est aussi important de souligner la fonction de la littérature dans la modernité comme conscience d'un changement à travers l'histoire d'une communauté.

À partir des années 1930 un large débat interroge le rôle de la littérature dans la reconfiguration de l'Afrique, au sein de revues comme *Présence africaine*[1]. Le modèle culturel colonial et les fondements mêmes de la civilisation occidentale sont profondément remis en question, comme l'a noté de façon magistrale Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*[2]. Être moderne en Afrique indépendante, ce sera privilégier la pureté des arts et répertoires africains. Quête d'authenticité africaine en opposition aux pratiques et valeurs occidentales imposées par la colonisation, comme la technologie, la poésie de la négritude propose une ethnomodernité : être moderne, c'est croire aux valeurs africaines et espérer les recréer dans les œuvres. L'ethnomodernité est en fait une rétromodernité axée sur l'idée que les valeurs positives sont dans le passé; et la modernité — projetée sur le futur — est envisagée comme un saut dans le passé. Des écrivains et artistes noirs sont invités à ressusciter l'Afrique précoloniale par le recours aux mythes, comme Chaka, Samory, la reine de Saba et bien d'autres. À leur manière les poètes de la négritude ont réinventé le langage et le mythe d'une culture africaine traditionnelle restée intacte malgré la conquête de l'Islam, la Traite et la Colonisation.

De nouvelles interrogations surgissent des décennies après, notamment celle de l'originalité artistique, puisque la négritude propose la répétition des répertoires traditionnels de l'Afrique. En guise de réponse à cette question, les œuvres post-négritude construisent un univers dépassant la dualité Afrique/Europe caractéristique des textes de la négritude. Elles consacrent ainsi une nouvelle modernité africaine contemporaine par une esthétique transculturelle. En déconstruisant des discours dominants, aussi bien le récit de la colonisation civilisatrice que celui de la négritude comme mythe du *paradis perdu*, une forme de modernité est en

1. *Présence africaine* est la revue fondée par Alioune Diop en 1947 pour donner aux écrivains africains un lieu de publication et de débats sur les questions touchant à l'art, la littérature et la culture. Elle est aussi une maison d'édition.

2. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1956.

cours depuis les années 70. Elle consiste à dépasser, du moins dans l'art et la littérature, la dyade tradition africaine/modernité occidentale pour laisser entrevoir une modernité transculturelle, dans laquelle les œuvres artistiques et littéraires intègrent l'archive coloniale et d'autres fragments de textes provenant d'autres cultures dans la mémoire du continent. Elle commence avec la publication de plusieurs œuvres marquantes : *Les soleils des indépendances*[3] d'Ahmadou Kourouma, *Le devoir de violence*[4] de Yambo Ouologuem et, dans une moindre mesure, le roman d'Ayi Kwei Armah, *L'âge d'or n'est pas pour demain*[5].

La critique de tels textes est également transculturelle, dans la mesure où elle analyse des textes et arts en insistant sur le mélange des genres et des thèmes provenant des cultures variées qui les constituent. Elle porte une attention particulière aux modes d'insertion des fragments de textes, empruntés dans le champ de la macrosémiotique internationale, comme point de rencontre de diverses déclinaisons locales/nationales des œuvres. Une telle démarche vise à dégager dans les textes des fragments d'ordre historique — références aux mécanismes de l'oralité dans des œuvres africaines — tout en soutenant le caractère universel de la création esthétique. Si des œuvres sont réalisées localement dans des situations historiques, elles n'en présupposent pas moins que l'ensemble de ces réalisations se rejoignent dans un vaste ensemble constituant un thésaurus de textes et d'œuvres convocables par un lecteur-écrivain-artiste dans son propre atelier. Comme domaine critique, la transculture analyse les différentes manifestations — thématiques, discursives, génériques, symboliques — de la socialité artistique et littéraire. Car une œuvre d'art, si elle est faite d'éléments invariables provenant de la grammaire narrative et du jeu sur la langue, éléments communs à tous les types de textes, intègre des

3. Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 2001 [1970].

4. Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

5. Ayi Kwei Armah, *L'âge d'or n'est pas pour demain*, Paris, Présence africaine, 1968.

éléments contextuels provenant de la semiosis sociale locale où se discutent les valeurs d'une époque dans une communauté historique.

En cela la littérature, en tant que procès de création esthétique par la langue, est transculturelle; elle est commune à toutes les cultures. Sa dimension essentielle réside dans la création de récits pour dire le monde de manière symbolique, à partir d'une communauté humaine historiquement constituée. Car toute communauté humaine utilise une langue naturelle aussi bien sur le plan pratique, pour sa communication ordinaire, que sur le plan symbolique, pour raconter des récits fictifs ou faire de la poésie. Ces deux dimensions sont consubstantielles à toutes les communautés linguistiques historiques, mais elles sont révélatrices aussi de la potentialité de toute communauté à établir, avec le monde et les événements, des rapports basés sur la création par l'imagination. La littérature, acte de création humaine, constitue ainsi la transculture, ce lieu qui traverse et transcende toutes les cultures et fait procéder la création esthétique d'une quête ou d'un mouvement vers la face cachée des choses, vers ce qui relie les êtres et les choses. Expression linguistique symbolique, la création littéraire semble être ainsi une réponse que des communautés humaines se donnent face à l'énigme de la vie.

Sur quels principes se fonde la démarche transculturelle?

Si la vie culturelle a rendu possibles, depuis le début des conquêtes coloniales du XV^{e} siècle, différentes formes de métissages littéraires ou artistiques mettant en contact diverses formes d'expression culturelle, des œuvres contemporaines en portent de façon plus marquée les traces. Leur valeur artistique ou littéraire ne se manifeste réellement qu'en regard du contexte culturel mondial où se marchandent toutes les valeurs esthétiques. La création artistique (littérature, art, musique, peinture, dessin, etc.) exige actuellement dans sa réalisation un imaginaire plus riche, que les phénomènes limités aux communautés locales ne sauraient satisfaire. Une telle

critique articule les notions de socialité, comme procès axiologique (lieux d'énonciation sur les valeurs), et d'écriture, comme procès esthétique (lieux d'énonciation sur les genres, les arts, etc.). Axiologie et esthétique permettent d'envisager le Monde et la Littérature comme compétences, c'est-à-dire comme la potentialité d'un écrivain à maîtriser toute la Bibliothèque (références à la Littérature) et le Monde (discours, mythes, idéologies, histoire, cultures) au niveau collectif. C'est par elle que la performance individuelle s'opère pour réaliser une œuvre particulière, et par conséquent supposée différente de celles contenues jusqu'alors dans la Bibliothèque, tout en ayant un air de parenté avec elles. La poétique transculturelle a ainsi partie liée avec l'intertextualité pour deux raisons : d'une part, la transculture accomplit une critique de textes en partant du principe que la Littérature se nourrit et s'enrichit des œuvres venant de sources diverses (littérature, art, peinture, musique) et se déployant sous des formes génériques variées; d'autre part, la transculture se manifeste également comme une catégorie identitaire, caractérisant un moment historique d'une culture, car le Monde se compose de nombreuses cultures et se dote de nouvelles, grâce au processus de transformation transculturelle lorsqu'elles sont mises en contact.

Paradis ou la naturalisation de l'archive coloniale

Paradis[6], roman de l'auteur tanzanien Abdulrazak Gurnah, crée un cadre de réflexion sur la société précoloniale et coloniale de l'Afrique de l'Est où existait déjà, avant l'invasion européenne, allemande et britannique, une société métisse, transculturelle, faite d'éléments culturels et langagiers arabes, africains et hindous. Car si le récit reprend les thèmes et les thèses du roman colonial[7], il

6. Abdulrazak Gurnah, *Paradis*, traduit par Anne-Cécile Padoux, Paris, Le serpent à plumes, 1999 [1994]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *P*.

7. Voir à ce sujet Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 2006. Selon l'auteur, les discours tenus aujourd'hui sur l'Afrique trouvent leur origine dans des fantasmes de l'époque

s'inscrit dans le débat social en Afrique contemporaine caractérisé par la quête d'une nouvelle modernité fondée sur deux principes : démonter la logique manichéenne de la colonisation et consacrer l'archive coloniale dans la mémoire du continent.

Paradis, publié pour la première fois en anglais, en 1994, est un roman d'apprentissage racontant l'arrivée à maturité d'un jeune garçon. L'intrigue se déroule au tournant du XX^e^ siècle, au moment où des Européens commencent l'invasion de la côte est-africaine. Il s'agit aussi d'un texte qui déconstruit le mythe de l'Eldorado précolonial en soulignant l'implication swahili — société métisse faite d'éléments arabes, indiens, persans, africains — dans la traite des esclaves. La communauté swahili, avec ses querelles internes et ses contradictions avant la colonisation, était loin d'être un paradis harmonieux et égalitaire. Yusuf, protagoniste du roman, est vendu comme esclave par son père à titre de paiement pour le riche marchand arabe Aziz. Yusuf arrive à comprendre sa position dans une société swahili hybride où le mythe, le conte et les identités religieuses s'entrecroisent sur fond de clichés et de stéréotypes perceptibles dans les différents propos des personnages. À travers le regard, souvent ironique et parodique, du narrateur, le récit décrit le piège et l'impasse que porte l'idéologie de la négritude dans son souci de dénoncer la colonisation européenne en exaltant la résistance indigène. *Paradis*, titre ironique, dépeint en effet cette *Afrique-là* comme un endroit difficile, à l'opposé de l'Edorado que constitue la période précoloniale dans les mythologies de la négritude.

Le roman problématise le conflit des langues qui le traversent. Un conflit qui, s'il est parfois source de malentendus, demeure néanmoins révélateur d'une société déjà métisse aussi bien sur le plan linguistique que religieux avant la colonisation européenne.

coloniale à la fin du XIX^e^ siècle. En étudiant le roman colonial, Seillan note que la France a rencontré l'Afrique à la pire époque de son histoire intellectuelle, au point de faire d'elle le laboratoire fictionnel de ses penchants profascistes et massacres de masse.

Attirées par le commerce, les communautés d'origine arabe et indienne sont installées dans cette région de l'Océan indien depuis quelques siècles. Elles ont déjà fondé des villes comme Zanzibar et Dar-Es Salaam (port de la paix) et l'Islam y côtoie l'Hindouisme et l'Animisme. Les gens parlent plusieurs langues, au point même que de l'amalgame de plusieurs langues étrangères (l'arabe, le hindi, le gujarat) avec les langues locales (langues bantoues), un autre idiome vernaculaire est né (le Kiswahili) pour servir de langage commun aux locuteurs d'autres langues figées dans le patrimoine identitaire des différentes ethnies en présence. Elle est la langue de la modernité basée sur le commerce arabe et le transport par les caravaniers :

> Khalil s'occupait du magasin. […] Mais Khalil souriait et continuait à discourir. Il parlait couramment le Kiswahili, mais avec un fort accent arabe, et s'arrangeait pour que les libertés qu'il prenait avec la syntaxe semblent aussi délibérées qu'elles étaient excentriques. Lorsqu'il était énervé ou inquiet, il débitait un flot de paroles en arabe, ce qui réduisait les clients au silence. (*P*, p. 39)

Le roman convoque également l'archive coloniale sur le conflit spatial et identitaire opposant deux modernités en conflit. Au transport par les porteurs caravaniers s'oppose la nouvelle technologie du chemin de fer, dont le projet concerne désormais toute la région.

Les événements se déroulent entre l'archipel de Zanzibar au sud et le lac Victoria plus au nord. L'époque est celle qui précède la Première Guerre mondiale, à mi-chemin entre la domination arabe et la colonisation allemande, sur fond de tensions entre les Anglais et les Allemands pour le contrôle de cette partie de l'Afrique de l'Est. Ces événements historiques sont rarement précisés. Quelques indices — la rivalité entre Allemands et Anglais, la construction du chemin de fer par les Allemands, le commerce des caravanes arabes déclinant, etc. — permettent de situer l'époque au début du XX^{e} siècle, si l'on tient compte que l'occupation du territoire ne commence qu'à la fin de la Conférence de Berlin de 1884, qui a consacré le partage de l'Afrique par des pays européens. La construction des infrastructures coloniales, comme le chemin de fer, est à son début : « [L]a petite ville

[Kawa] avait connu une soudaine prospérité lorsque les Allemands y avaient installé un dépôt de matériel pour la ligne de chemin de fer qu'ils construisaient en direction des hautes terres, à l'intérieur du pays. » (*P*, p. 18)

La modernité marchande et technologique ouvre la voie à l'occidentalisation de la région. Le colon introduit des changements qui renforcent son pouvoir idéologique et matériel : la supériorité technologique. Il n'admet plus comme moderne que la conception de l'Histoire basée sur le développement technologique et l'installe en Afrique pour sortir le continent de sa noirceur conradienne. Dans le roman, la colonisation se manifeste comme une extension de la modernité, conçue au XIX^{e} siècle en Europe comme le changement qui instaure la technologie et le marché comme finalités de la société capitaliste.

Paradis ou l'initiation à un monde qui n'est plus

Quel type de roman est *Paradis*? À l'âge de dix-sept ans, Yusuf accompagne son maître Aziz dans un long voyage en caravane à l'intérieur du pays. Le voyage prend des proportions épiques en évoquant la maladie, les animaux sauvages et les dirigeants locaux prédateurs, qui rançonnent le commerçant et ses caravaniers. Pourtant, quand ils atteignent ce qui sera le théâtre de la catastrophe de l'expédition, le jeune Yusuf, le rêveur, aperçoit les murs de feu et les eaux remuantes qui sont censés protéger le paradis. Une telle scène anticipe sur une autre, qui situe le paradis dans le jardin d'Aziz. Du jardin, Yusuf finira par entrer dans la maison où il apprendra le secret de la demeure du maître — ses femmes sont cloîtrées dans une sorte de harem et la plus âgée, un peu folle, s'éprend de lui —, activant un réseau intertextuel avec le Joseph de la Bible ou du Coran. Ce jardin sera plus tard saccagé et souillé, dans des scènes carnavalesques, par des soldats allemands en fuite devant les troupes britanniques et en direction de l'Océan.

Paradis est donc avant tout un roman de formation. Le narrateur raconte l'histoire de Yusuf depuis son adolescence jusqu'à l'âge de jeune adulte. Il a douze ans au début du roman et dix-sept au milieu du récit, au moment où il participe au long voyage caravanier à l'intérieur des terres. Le récit se construit autour des péripéties rencontrées au cours de son aventure par un protagoniste qui apprend très vite le monde qui l'entoure, jusqu'à en comprendre l'absurdité et devenir ainsi libre. Sa formation se fait systématiquement par l'intermédiaire d'autres personnages, comme Mohamed qui lui recommande de bien apprendre le métier de commerçant et de connaître la société et ses hiérarchies : « Tu vas faire du commerce, apprendre la différence entre une vie civilisée et la vie que mènent les sauvages. Il est temps que tu grandisses et que tu voies à quoi ressemble le monde… » (*P*, p. 77) Il est également « mis à la rude école pour le préparer à la vie » (*P*, p. 287) par Hamid et sa femme qui l'ont accueilli dans leur famille. Au début du récit et selon les recommandations de son père, Yusuf appelle « oncle » le marchand arabe pour qui il travaille. En réalité, il est fait esclave en échange d'une dette que son père ne pouvait pas rembourser. Khalil, considéré comme son « mentor », lui révélera la vérité : « Quant à Oncle Aziz, d'abord, il n'est pas ton oncle, il faut que tu le saches; crois-moi, il n'est pas ton oncle kifa urongo » (*P*, p.140). Vers la fin du récit Yusuf finira par admettre lui-même cette réalité (*P*, p. 218).

Dans *Paradis*, le thème du voyage symbolise la connaissance et la liberté. Aziz organise des caravanes avec des porteurs pour vendre des produits aux populations à l'intérieur des terres, puis retourner dans sa ville côtière pour acheter d'autres produits et repartir : c'est un voyage en aller et retour. Le motif du voyage est de faire du commerce. À l'exception de Yusuf, les personnages s'inscrivent dans ce projet. Cependant, le voyage décrit dans le roman est le dernier; il est rendu obsolète par le chemin de fer introduit par la colonisation allemande au Tanganyika. Aziz, le chef des caravaniers, disparaît avec ce mode de transport :

> Et maintenant on parle de ces Allemands, qui construisent une voie ferrée jusqu'ici. C'est eux qui font la loi désormais, mais c'était déjà eux du temps d'Amir Pacha et de Prinzi. Avant leur arrivée, personne n'allait jusqu'aux lacs sans traverser cette ville. Tu te demandes peut-être comment il est venu autant d'Arabes ici en si peu de temps? (*P*, p. 174)

Le narrateur porte un jugement négatif sur le transport caravanier qui ne maîtrise pas les aléas du voyage ni l'hostilité des populations qu'il traverse, alors que celui des Allemands est craint et respecté.

> Il fut réveillé en pleine nuit par les hommes de Chatu, qui les attaquaient de tous côtés. Ils commencèrent par tuer les gardes, et s'emparèrent de leurs armes, puis assommèrent à coups de bâtons les hommes endormis qui n'opposèrent aucune résistance tant la surprise était complète. Les voyageurs furent parqués au milieu de la clairière par des guerriers exultant de joie. Des torches allumées furent brandies au-dessus des captifs qui reçurent l'ordre de s'accroupir, les mains sur la tête, et une foule en liesse s'empara des ballots de marchandises. (*P*, p. 202)

Après le retour de la caravane dévalisée, c'est la ruine du commerce. La désolation est totale et ce dernier voyage marque la fin d'une époque : l'empire commercial des commerçants arabes, qui repose sur les porteurs, est remplacé par le transport ferroviaire des marchandises par des Européens. Il installe également une nouvelle modernité : celle de la technologie s'opposant à la modernité de type religieux, que prônent les commerçants arabes.

Il en va autrement avec le jeune Yusuf. Si au départ il s'inscrit dans le déroulement d'un voyage qu'il n'a pas initié lui-même, dorénavant il voyage pour s'instruire. C'est aussi ici que le personnage de Khalil entre en scène, puisqu'il est déjà associé au jeu interculturel et interlinguistique : il maîtrise les langues de la région même s'il parle le Kiswahili avec un fort accent arabe, alors que c'est la langue médiatrice des autres. Yusuf a pour maître Khalil qui répond à ses questions en usant de la méthode socratique. Son projet est purement ontologique : comprendre uniquement. En cela, sa dimension symbolique réside dans la liberté acquise par le

jeune homme. Au départ, il n'a pas de projet, mais quand il apprend qu'Aziz n'est pas son oncle comme le lui avait dit son père, il est transformé. La connaissance du monde dans lequel il évolue le rend libre. Vendu par son père au marchand arabe ruiné, il a appris à être libre de toute contrainte, de tout contrat, de toute préoccupation à l'égard de ce que font et pensent les autres. Il n'a plus d'attache ni familiale ni territoriale, d'où son élan vers l'inconnu des troupes allemandes et vers l'océan à la fin du roman. Se lisent ici en filigrane le relativisme des valeurs collectives et identitaires et la quête de l'identité individuelle, comme source de liberté et nouvelle quête de la modernité africaine.

La figure de l'enfant donne corps au désir de comprendre le monde qui vient. Sa curiosité conduit le lecteur à appréhender la vie sans et sous le fard des conventions culturelles des adultes. En ce sens, sa position est homologue à celle d'un lecteur qui est lui aussi étranger aux conventions culturelles des personnages du roman. Par sa parole innocente, qui refuse avec candeur les préjugés des adultes sur les peuples et cultures autres que les leurs, il incarne une nouvelle modernité africaine, qui intègre toutes les couches du passé pour penser le futur. Cependant, si en Yusuf — swahili, arabe et africain — se définit une modernité identitaire africaine faite de plusieurs couches, c'est toutefois sur le plan individuel qu'il place sa quête : celle de la liberté.

C'est sur cette lancée que le motif du voyage, qui traverse le roman de bout en bout, symbolise le côté discontinu, contradictoire, incomplet et multidimensionnel de la communauté swahili. Le roman insiste sur le fait que la construction identitaire dans les sociétés africaines contemporaines avance en utilisant l'entre-deux culturel, car de la rencontre de plusieurs identités — arabe, hindoue, persane, africaine — en surgit une autre : l'identité swahili comme symbiose de toutes les langues et cultures de la région. Choix significatif de l'auteur, qui crée une sorte d'interlangue pour représenter un univers métissé des langues et des cultures, dont le Kiswahili est la langue médiatrice des autres : celle qu'utilisent justement les interprètes

dans les différents dialogues entre les protagonistes du roman. Car, comme le note Dominique Mainguenau,

> [l]'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appelle une interlangue [...]. En fonction de l'état du champ littéraire et de la position qu'il occupe, l'écrivain négocie à travers l'interlangue un code langagier qui lui est propre[8].

Cependant, la communauté swahili, quoique médiane entre les ethnies qui traversent la région, est loin de représenter le paradis comme le veut le grand récit de la négritude. Le roman est critique de toutes les mythologies identitaires et installe la modernité contemporaine comme une quête individuelle pour la liberté. Sans le savoir Yusuf, l'enfant esclave, deviendra à la fin du roman un jeune homme libre.

Sur un autre plan, *Paradis* s'inscrit dans une sorte d'embranchement intertextuel, en évoquant des œuvres connues ou en faisant allusion à des formes narratives spécifiques à certains genres comme le conte swahili, qui lui-même est une adaptation locale des *Contes des mille et une nuits*. Le paratexte indique que *Paradis* est un roman, mais ses références intertextuelles le situent à l'intersection de plusieurs genres. Car, comme le précise Jean-Marie Schaeffer, « le texte individuel n'exemplifie pas des propriétés fixées par le nom de genre, mais module sa compréhension, c'est-à-dire institue et modifie les propriétés pertinentes[9]. » Par une telle identification générique modulatrice, le roman intègre des éléments en apparence disparates — mythe, conte, traditions biblique et coranique, forte influence de Conrad — sans pour autant perdre de son caractère spécifique. De plus, sur le plan axiologique, le ton parodique, qui installe la distance subtile avec laquelle le narrateur

8. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 140.

9. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Gallimard, 1998, p. 166.

évoque les méfaits du colonialisme, évite au lecteur la pesanteur du pathos caractéristique des romans de la négritude sur les violences coloniales — par ailleurs bien réelles dans le monde tel qu'il allait dans la société coloniale.

II. Lectures critiques croisées

Émilie Brière
Université du Québec à Montréal

Lecture critique de « Entre broderie et “conterie”…, *Le rêve* » de Marie Scarpa

L'article « Entre broderie et “conterie”…, *Le rêve* » de Marie Scarpa est une étude préliminaire à son essai *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*[1]. Initialement paru en 2004[2], cet article a été sélectionné pour figurer dans l'anthologie *L'ethnocritique de la littérature*[3]. On peut considérer qu'à ce titre,

1. Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », n° 119, 2009.

2. Marie Scarpa, « Entre broderie et “conterie”…, *Le rêve* », Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand [dir.], *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 241-258.

3. Marie Scarpa, « Entre broderie et “conterie”…, *Le rêve* », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa [dir.], *L'ethnologie de la littérature. Anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 89-103. C'est de cette deuxième publication que les prochaines citations seront tirées et dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte avec la mention *E*.

il exemplifie les présupposés épistémologiques et les protocoles d'analyse propres à cette discipline[4].

Marie Scarpa place d'emblée sa lecture du *Rêve*[5] de Zola dans la veine des études qui voient dans ce récit non pas un « roman chaste », mais au contraire, un roman qui problématise la sexualité, en particulier son apprentissage chez les jeunes filles. La première partie est placée sous l'égide d'une question qui en constitue le sous-titre : « Pourquoi Angélique est-elle brodeuse? ». Marie Scarpa voit, dans le choix de ce métier pour l'héroïne du *Rêve*, une stratégie s'inscrivant dans l'économie narrative générale du cycle des Rougon-Macquart : « La broderie sert bien l'idée expérimentale qui sous-tend également le roman — greffer un rejet Rougon dans un milieu qui le sauvera de sa fêlure héréditaire. » (*E*, p. 91) L'auteure montre de manière très convaincante comment le métier de brodeuse, ainsi que les valeurs et les symboles qui lui sont associés, permet à Zola de mettre en scène le redressement moral, tout particulièrement à l'égard de la sexualité.

Prenant appui sur de nombreux travaux d'ethnologie, l'article expose chacune des dimensions axiologiques et symboliques associées à la broderie. D'abord, la broderie est traditionnellement liée à l'éducation des jeunes filles, notamment parce qu'elle participe au dressage du corps, pour le rendre docile. Elle forme les jeunes filles aux sociabilités féminines, mais aussi au silence, à la rêverie, au recueillement. Ce qui conduit au deuxième faisceau de signification ethnologique : la broderie entretient un lien étroit avec l'univers religieux et claustral. Comme la dentelle, elle est souvent pratiquée par des religieuses et Marie Scarpa fait remarquer la présence récurrente au XIX^e^ siècle de portraits de la Vierge brodant.

4. Pour les besoins de cette formule de lectures croisées, c'est uniquement sur cet article que portera mon intervention. Je suis bien consciente que certains des commentaires que j'en ferai trouveraient sans doute une explication plus complète dans l'ouvrage auquel cette étude préliminaire a donné lieu.

5. Émile Zola, *Le Rêve*, Paris, Gallimard, 1986 [1888].

Enfin, et plus étonnamment peut-être, la broderie est associée à la sexualité par une série de métaphores et d'images, notamment le motif antithétique de la rose et du rosier. Cette représentation détermine un réseau de sens unissant le fil au sang et à la fleur, et incarne la dualité féminine, entre impureté et chasteté, entre frivolité et domestication.

Une fois ce cadre anthropologique posé, Marie Scarpa sonde le roman de Zola pour y repérer la présence de ces dimensions axiologiques et symboliques associées à la broderie. L'ambivalence de la broderie, symbolisée par le motif de la rose et du rosier, convient particulièrement bien au projet de Zola : « la broderie […] entre parfaitement dans le projet de l'écrivain naturaliste, qui est d'écrire "la lutte éternelle du devoir et de la passion" » (*E*, p. 95-96). Au terme de ce développement, on s'accorde avec Marie Scarpa pour trouver que Zola utilise admirablement les ressources symboliques de la culture : « On voit tout l'intérêt du choix de ce métier de brodeur : il exemplifie parfaitement la grande question de l'éducation de la jeune fille au XIX^{e} siècle. »

Dans la seconde partie de son article, Marie Scarpa s'intéresse au canevas narratif adopté par Zola, et repère une grande similitude avec la logique narrative du conte bleu, rattachant ainsi *Le Rêve* à des narrations issues de la culture populaire. Les liens intertextuels avec Cendrillon font l'objet d'une attention particulière et Marie Scarpa identifie trois points de convergence entre ce conte et le roman. D'emblée, la similitude thématique des deux récits est remarquable : il s'agit, dans les deux cas, de narrations qui relatent des initiations féminines. Le roman et le conte ont en partage une même figure, celle de la marraine/marâtre, et la construction de ces deux récits repose sur une logique sacrificielle, liée à l'enfermement domestique. L'article se clôt cependant sur l'identification d'une différence majeure entre les deux canevas narratifs. Contrairement à Cendrillon, l'héroïne du *Rêve* ne parvient pas s'accomplir et à occuper la place qui aurait dû être la sienne.

Étant trop peu au fait des études zoliennes pour mesurer l'apport de l'ethnocritique au renouvèlement des lectures de l'œuvre (sans pour autant douter de sa valeur), c'est sur le plan de la méthode et de la perspective critique que je commenterai cet article, en cherchant à identifier les articulations possibles avec la sociocritique et les relais épistémologiques qui pourraient être pris sur la base de l'étude menée par Marie Scarpa.

Ma première interrogation concerne l'ancrage historique du savoir ethnologique dont Marie Scarpa identifie les formes de sa présence dans le roman de Zola. Dans la présentation qui en est faite, la broderie, le mariage, la lessive, leur rapport à la religion et à son imagerie, appartiennent à ce qui est désigné dans l'article comme « la culture populaire ». Or, il me semble que la définition de cette culture populaire hésite entre, d'une part, des usages et conceptions contextualisés, historiquement datés; et d'autre part, des invariants anthropologiques, notamment quand cette culture populaire est désignée comme « *notre* culture » (*E*, p. 90, je souligne), sans distinction d'époque. Cela soulève la question de l'historicité des valeurs et des symboles associés à la broderie : sont-ils tout aussi valables aujourd'hui? S'agit-il d'« invariants culturels » : l'homme est-il naturellement disposé à configurer son monde de telle sorte qu'on puisse repérer dans sa culture ces valeurs et symboles? Je suis bien consciente que ces questions n'appartiennent pas uniquement à l'ethnocritique, elles concernent aussi bien la littérature comparée, la sociologie, et toutes les sciences humaines. C'est la quadrature du cercle propre à nos disciplines que de chercher à systématiser des occurrences individuelles et datées, sans pour autant anéantir toute possibilité d'émergence d'une nouveauté, d'un écart qui ne répondrait pas exactement aux lois énoncées.

Justement, le critère d'historicité s'étend également aux disciplines anthropologiques et ethnologiques elles-mêmes, au sein desquelles la question des « invariants culturels » a été résolue de différentes façons au fil des décennies. Ces sciences sont aussi des discours, des

modèles cognitifs, et portent en elles leurs présupposés, leur histoire, leurs courants, leurs tensions internes et leurs zones de contacts avec d'autres discours sur le monde et les pratiques populaires. À ce titre, du point de vue sociocritique, les discours ethnologiques et anthropologiques pourraient tout autant être soumis à une analyse diachronique, qui en ferait apparaître les ressorts rhétoriques, sémiologiques et narratifs.

Ce même protocole pourrait être appliqué à l'analyse de l'intertextualité entre le roman et le conte. À l'égard du recours à ce modèle générique particulier, une étude sociocritique pourrait interroger l'intérêt de cet intertexte en posant la question non pas en terme d'efficacité interne à l'œuvre pour véhiculer le propos de l'auteur, mais en terme d'efficacité externe au roman, en tant qu'il participe à une vaste clameur d'autres discours tenus sur le même sujet à la même époque. Une étude comparative des autres canevas narratifs sur lesquels reposent les discours sur l'éducation sexuelle des jeunes filles pourrait être éclairante. Inversement, on pourrait se demander si le canevas narratif du conte de Cendrillon est fréquemment convoqué à l'époque où Zola écrit ce texte — par qui, pour défendre quelles positions, à l'égard de quels enjeux sociétaux? L'histoire générique d'une fille aux prises avec une marâtre peut-elle mettre en jeu d'autres préoccupations sociales que l'éducation sexuelle?

Ce faisceau d'interrogations permettrait de répondre à une question générale que l'on peut formuler soit dans les termes de l'analyse du discours, telle que la conçoit Marc Angenot, soit dans ceux de la sociocritique : est-ce que le recours à la structure du conte permet à Zola de dire quelque chose de l'éducation sexuelle des filles qui dissone dans le discours social? Est-ce que le recours à la structure du conte permet à Zola de reconfigurer de manière novatrice les représentations, les axiomes, et les valeurs qui structurent l'imaginaire social de son époque? En somme, comment l'adoption de ce canevas narratif affecte le sens *social* de ce texte?

Pour conclure, il me semble que l’ethnocritique est d’une efficacité redoutable pour identifier les formes anthropologiques de narration et les ressources axiologiques et symboliques dont héritent les auteurs. La sociocritique, quant à elle, prend alors le relais épistémologique pour interroger la portée des reconfigurations singulières que la littérature est susceptible de faire subir à ces modèles génériques et à ces symboles et valeurs. En d’autres termes, l’ethnocritique cherche à montrer comment l’auteur participe de la culture, tandis que la sociocritique cherche à voir comment cette participation de l’auteur à la culture est susceptible d’occasionner des déplacements et des modifications à l’égard de l’imaginaire social. La rentabilité épistémologique de ces deux perspectives critiques dépend en outre du corpus pour lequel elles sont mobilisées. À l’égard d’œuvres canoniques, comme l’est par excellence celle de Zola, l’ethnocritique permet de renouveler le discours en montrant comment les textes sont toujours irrigués par la culture populaire. En revanche, devant d’autres corpus pour lesquels il n’existe pas encore de canon construit (la littérature contemporaine, par exemple), la sociocritique permet d’objectiver à la fois le texte littéraire et ses discours environnants afin d’en éclairer les relations intersémiotiques. Ce qui m’amène à poser une toute dernière question, née d’une simple curiosité et donc tout à fait ouverte : qu’est-ce que l’ethnocritique fait de la délicate question de la « valeur littéraire »? Propose-t-elle ses propres critères pour l’évaluer? ou au contraire, travaille-t-elle précisément à aborder la littérature sans que cette question perturbe l’étude du rapport entre texte et culture? Il me semble qu’une réflexion autour de cet enjeu permettrait à la fois de distinguer plus précisément ces deux perspectives critiques et d’établir les modalités de leur coopération épistémologique.

Marie Scarpa
Université de Lorraine-Metz

À propos de « Marseille, du couple mythique et du SDF au flâneur »[1] de Pierre Popovic

De l'imaginaire social à la topographie culturelle de Marseille

C'est à partir de la notion d'*imaginaire social* que Pierre Popovic construit sa lecture de la ville de Marseille dans un corpus de romans contemporains dont les auteurs se caractérisent tous par le fait d'être eux-mêmes des Marseillais[2]. L'imaginaire social prolonge, dans la lignée des travaux de Régine Robin et dans une veine plus textualiste, le concept de « discours social » de Marc Angenot :

1. Pierre Popovic, « Marseille, du couple mythique et du SDF au flâneur : Izzo, Valabrègue, Ascaride », Lise Gauvin [dir.], *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 131-156.

2. Le corpus étudié est le suivant : *Total Chéops*, *Chourmo*, *Solea*, *Les Marins perdus* et *Le Soleil des mourants*, de Jean-Claude Izzo; *La Ville sans nom*, de Frédéric Valabrègue; *Sur tes ruines j'irai dansant*, de Gilles Ascaride.

> L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art[3].

Popovic montre à quel point les romans qu'il étudie sont hantés par (et alimentent eux-mêmes) la mythologie de « Marseille », qu'ils contiennent en creux certains de ses mythologèmes comme des idéaux désormais inaccessibles (ainsi des récits d'Izzo dont la Marseille de bruit et de fureur, qui ne dit plus que « l'infinie saloperie du monde », ne parvient plus à renouer avec les valeurs du récit de fondation — le mariage du marin phénicien Protis et de la belle autochtone Gyptis) — ou qu'ils les mettent à distance, les retournent et les vilipendent (par le biais de ces hérauts négatifs soliloquant à la première personne contre leur Ville que sont les SDF des romans de Valabrègue et d'Ascaride, l'abbé Faria et Samson Derrabe Farigoule alias SDF).

> Passés en revue et au scalpel les éléments de la mythologie environnante défilent l'un après l'autre. La célèbre hospitalité marseillaise? La porte ouverte de l'Orient? La pluralité ethnique et culturelle radieuse? Du vent. […] Le banditisme pittoresque? La noblesse des grands truands? Du vent. Crapulerie et violence, rien d'autre[4].

Tout, dans la bouche de l'abbé Faria, est revu et corrigé, de la beauté de la rade à la légendaire équipe de foot (« l'Ohême »), en passant par l'aura charismatique de Gaston Deferre. Dans le roman d'Ascaride, la diatribe de SDF se fait encore plus violente; on en jugera d'après l'incipit :

3. On trouvera une définition complète de la notion (ainsi qu'une histoire et une mise en perspectives de la sociocritique) dans l'article de Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, « Anthropologies de la littérature », 151/152, déc. 2011, p. 7-38.

4. Pierre Popovic, « Marseille, du couple mythique et du SDF au flâneur : Izzo, Valabrègue, Ascaride », *op. cit.*, p. 140.

Marseille, fin du XX^e siècle…

> Ferme ta gueule. Ferme ta gueule tia pas de bouche. Je te dirai de la fermer jusqu'à ce que les dents elles me tombent. Si y faut. Je m'en fous. Je te glapis de mes chicots. Va, va ferme-la, les dents je les ai encore et le cul je te le mords. Mais toi ferme-moi ça, que tia plus rien dedans. Que tié plus rien. Tié? Tié quoi? Tia même plus de port, plus de voiles dedans et d'abord jamais tien as eu. C'est moi qui te le dis. Ferme tes voiles. Claque pas. Tié que du vent. Et moi je te lâche des pets. Tu entends? Les pets je te les lâche. Je t'étouffe, je te consume, je te tréblinkase[5].

Et Popovic de noter, pour ces deux derniers récits, l'importance de l'esthétique carnavalesque au sens où Bakhtine l'entend (l'extrait cité donne à voir le travail du texte qui tire Marseille vers le bas corporel pour la mettre à mort et lui donner l'éventuelle possibilité de renaître[6]) et l'équivocité de la relation du héros/héraut à sa ville (distance critique des deux « collecteurs d'égout » mais aussi lien métonymique qui se lit jusqu'au choix du monologue, de cette jactance oralisée qui a « le ton, la verve, le lexique, le rythme, la flamboyance rhétorique, et surtout l'obscénité forcenée du parler des bords de la Cannebière. »)[7].

L'ethnocriticienne que je suis ne peut que souscrire à l'idée première qu'un texte littéraire est interdiscursivité. « Marseille » est un tout construit par l'ensemble des discours tenus sur elle, et qui finit par se décliner en effet dans un certain nombre de « mythologèmes ». Néanmoins, à la généralisation parfois un peu abstraite de la « mythologie » nous opposons la nécessité de particulariser aussi, au nom d'un certain relativisme culturel. Qui parle de Marseille et d'où parle-t-il? La Marseille du Marseillais n'est sans doute pas

5. Gilles Ascaride, *Sur tes ruines j'irai dansant*, Marseille, Le Fioupélan, 2013 [1998], p. 6.

6. Mais la résurrection de la Ville dans ce corpus reste verbale et fantasmatique, tant « l'état de la mythique couche nuptiale de Gyptis et Protis se résume en quatre mots : squameuse, cacochyme, impotente et podagre ».

7. La richesse de l'article de Pierre Popovic ne saurait être rendue par les quelques lignes de résumé que j'en propose ici.

superposable à l'imaginaire social de Marseille d'un non Marseillais[8]. Et de quelle Marseille le Marseillais parle-t-il? Car Marseille, on le suppose tout au moins, c'est un ensemble de « communautés », de « quartiers », de « villages dans la ville » (pour reprendre l'expression chère à l'École de Chicago) : Fabio Montale jauge la Ville depuis sa calanque des Goudes, l'abbé Faria depuis le quartier de Maldormé, pour d'autres ce sera depuis les fameux « quartiers nord » ou le vieux port, etc. On connaît l'importance dans la construction de l'identité culturelle des « différences mineures[9] ». Peut-être l'absence de cette problématique, dans l'article de Popovic, pointe-t-elle précisément le délitement du « communautaire[10] » (puisque la terrible « solitude » du SDF est, elle, plusieurs fois mentionnée). Et depuis Paris ou Lyon (sans parler des métropoles non françaises), qu'est-ce que Marseille? À la « provençalité » sans doute faut-il ajouter la « provincialité », l'illégitimité populaire ou petite-bourgeoise du Village malgré tout qui peine à devenir une (vraie) grande Ville[11].

En revanche, de l'intérieur ou de l'extérieur, Marseille est vue comme violente[12] et les romans étudiés le disent à satiété, y compris dans leurs dispositifs énonciatifs comme le montre Popovic. Ainsi le SDF qui n'a plus que son corps et sa voix à exhiber est une figure même de violence, à la fois sociale (le dénuement) et verbale (l'éructation). Ce que l'ethnocritique pourrait peut-être décliner en

8. Ce qui est frappant c'est que les auteurs et, semble-t-il, tous les personnages principaux sont Marseillais. Comme si pour parler de Marseille on ne pouvait être que Marseillais. Encore un mythologème, au fond…

9. C'est Freud qui a parlé du « narcissisme des différences mineures »; d'un point de vue sociologique, on peut se reporter bien entendu à Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

10. Sans doute devrions-nous creuser davantage, pour un sujet comme celui-ci qui concerne les mythologies urbaines, l'opposition collectivité/communauté.

11. Sans doute sommes-nous là aussi dans un mythologème que conforte une série télévisée française très populaire, *Plus belle la vie*, qui fait de Marseille une société de voisinage et d'interconnaissances, mythologème dont le versant négatif serait qu'elle est une ville toujours culturellement dominée.

12. Loin de ne poser à l'origine de la ville que l'union et le métissage, la légende de fondation elle-même est porteuse de violence : il y est dit que le marin grec apporta aux autochtones la « civilisation »…

termes d'ensauvagement (et non pas de « sauvagerie[13] »). Le SDF, à qui l'on dénie un espace propre (« sans domicile fixe ») est un être pourtant hautement spatialisé. Dans notre lecture ethnocritique de l'espace (y compris urbain) selon une chronotopie tripartite *domus/campus/saltus*, le SDF est l'homme a priori sans *domus* et hors *campus*[14]; homme du dehors, forcément public, il est donc à lui seul, peut-être, l'incarnation d'un saltus qui viendrait envahir le pavé de la Cité. Réciproquement, on peut dire de lui qu'il tente de domestiquer l'espace public, faisant de la rue et du trottoir des *domus* provisoires. Sa présence même bouge les limites du privé et du public : il privatise l'espace public et publicise son for privé, sur le seuil même de son propre corps.

Privé/public, haut/bas, etc. : le SDF brouille les frontières et on ne peut que suivre Popovic lorsqu'il montre que l'écriture de Valabrègue et d'Ascaride exploite toutes les ressources de l'esthétique carnavalesque. En revenant à ce héros négatif (et à une pensée ethnologique du Carnaval comme pendant du Carême au moins dans les univers occidentaux à dominante judéo-chrétienne), il m'apparaît toutefois que le SDF romanesque est plutôt une figure paradoxale, roi de Carnaval et face de Carême tout en même temps.

Le SDF : un descendant du flâneur benjaminien ou un anti-passant?

Popovic conclut son article par un rapprochement passionnant entre la figure du SDF et celle du flâneur tel que Walter Benjamin la construit dans ses textes sur Paris et sur Baudelaire. « Le SDF littéraire est le descendant du flâneur moderne, mais les conditions

13. Voir Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "sauvage"? », *Littérature*, 153, 2009, p. 36-49.

14. On trouvera dans plusieurs contributions de ce numéro des définitions de *domus* (l'espace du domestique, de la reproduction)/*campus* (l'espace du travail, de la production)/*saltus* (l'espace du non domestique et du non « travaillé » : la marge, l'in-cultivé, l'invisible, etc.) et surtout de l'usage (toujours dialogique) que l'ethnocritique en propose.

de possibilité de la flânerie ne lui sont plus offertes dans la ville contemporaine. » Le SDF fictif du corpus marseillais est un nouveau « chronotype » :

> La conjoncture historique est celle d'une ville dont la mythologie légendaire, au contraire du crédit qui lui est accordé, empêche tout projet d'émancipation collective. Le pivot de la poétique romanesque consiste [ici] en une ingestion de tous les traits de cette mythologie, opérée dans l'espoir de les soumettre à la critique […] afin de pouvoir rêver de les remotiver dans le sens du bien le plus général[15].

Le propos donne à penser et le rapprochement est pertinent sur nombre de points[16]. Le SDF et le flâneur sont en effet des figures typiquement urbaines; la grande ville est pour les deux « un paysage qui s'ouvre et une chambre qui se ferme sur eux » (Benjamin); solitaires, ils se situent sur le seuil, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de la foule urbaine et de ce point de vue, ils font de la métropole moderne un texte d'observation (à la différence du « badaud »); ils luttent à leur manière, enfin, contre « la division du travail » qu'impose le capitalisme mais sont pris, à leur corps défendant souvent, dans la marchandisation du monde.

Pour autant, les deux figures m'apparaissent aussi appartenir à des « cosmologies[17] » différentes et elles me semblent pouvoir être distinguées pour les deux traits qui les caractériseraient

15. Pierre Popovic, « Marseille, du couple mythique et du SDF au flâneur : Izzo, Valabrègue, Ascaride », *op. cit.*, p. 156.

16. Je me suis aidée ici pour la compréhension des études de Benjamin sur le flâneur d'un article de Hans Robert Jauss, « Trace et aura. Remarques à propos du *Livre des passages* de Walter Benjamin », *Trivium*, 10-2012 [En ligne] http://trivium.revues.org/4132 (23 juillet 2014). [1ère édition de l'article, en allemand : 1987.]

17. C'est une notion que l'ethnocritique utilise de plus en plus, qu'elle a découverte à travers l'essai de Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman* (Paris, Minuit, 1987), qui l'emprunte lui-même à l'anthropologie (Louis Dumont, Mary Douglas). Pour le dire vite, une « cosmologie » est la théorie collective d'un monde donné.

principalement : leur rapport au travail (ou plutôt au non travail) et à la marche. « Flâner », nous dit le *Trésor de la Langue Française*, est un mot d'origine normande qui entre dans la langue française au XIX^e^ siècle précisément et qui associe à l'action de « se promener sans hâte, au hasard » l'idée de « perdre son temps, paresser ». Le SDF flâne-t-il? Popovic finit par en faire une figure de flâneur impossible; j'en ferai peut-être quant à moi la négation même du flâneur. Ce dernier est un « oisif » : il est une figure (qui s'accompagne d'une posture) essentiellement esthétique et du même coup politique. Le SDF, lui, supporte une appellation d'état, bureaucratique; il paresse par nécessité. En somme, « Errer est humain. Flâner est parisien[18] ». Mais le SDF erre-t-il vraiment? Si les deux figures partagent bien une forme de nomadisme, je dirai de l'un — le flâneur — qu'il m'est accessible quand il marche, de l'autre — le SDF — qu'il m'est donné à voir plutôt quand il est arrêté. J'évoquais plus haut ses lieux, la rue et le trottoir, qu'il transforme en *domus* provisoires : on peut y marcher certes mais lui les habite, les « squatte » et les expressions idiomatiques qui (me) viennent à l'esprit pour qualifier son rapport à l'espace urbain sont « faire le trottoir » (au sens littéral), « être à la rue », « coucher sous les ponts ». Sommes-nous là devant des « chronotopes »? Il me semble qu'au contraire de la « route » et du « salon » bakhtiniens, la rue et le trottoir ne disent pas tant le déroulement du temps concrétisé/matérialisé dans un lieu qu'un figement du temps, qu'un certain type de stationnement dans l'espace. Sans doute faudrait-il creuser bien davantage toutes ces questions. En tout cas, à tous les sens du terme « passage », le SDF m'apparaît au fond comme un anti-passant. Ce qui pourrait être corroboré par le fait qu'au contraire d'autres types de nomades — le chemineau, le vagabond par exemple — qui, imaginairement du moins, semblent toujours venir d'ailleurs, le SDF, lui, en tout cas celui de notre corpus marseillais ne peut être que de Marseille : il est un étranger de l'intérieur, l'autre du même si je puis dire. À ce

18. Victor Hugo, *Les Misérables*, *t. 2*, Paris, Le Livre de Poche, 1985 [1862], p. 203.

titre, il est à lui seul à la fois le pour et le contre du mythologème central de la légende de fondation dans laquelle l'étranger nomade se mariait à l'autochtone sédentaire. Tout se passe comme si dans la Marseille du SDF, on « n'arrivait plus à bon port » : on n'arrive plus (puisqu'on est déjà là), il n'y a plus de bon port (de vraie *domus*) et il n'y a même plus de port du tout comme le dit Samson Derrabe Farigoule dans l'incipit cité du roman d'Ascaride : « Tié t'as même plus de port ».

Pierre Popovic
Université de Montréal

En lisant Guillaume Drouet

Au départ de *Marier les destins*[1], Guillaume Drouet conteste l'idée que les échanges culturels se dérouleraient du haut vers le bas, c'est-à-dire de la littérature vers la culture commune en une sorte de percolation descendante, ainsi qu'une doxa académique de longue durée s'est complu à le penser. Il pose au contraire qu'il existe des « interactions […] ascendantes » dans ces échanges. De là dérivent les deux buts de sa lecture des *Misérables* : procéder à une « relégitimation de la culture populaire » et mettre en place une « dialogisation des univers symboliques » (*M*, p. 8). Parce qu'ils sont « un roman sur le peuple et par le peuple » (*M*, p. 8), *Les Misérables*[2] sont un texte idéal pour les atteindre.

1. Guillaume Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des* Misérables, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011. Toutes les références sont tirées de cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses, précédées de la mention *M*.

2. Victor Hugo, *Les Misérables*, 3 t., Paris, Le Livre de Poche, 1985 [1862].

La lecture repose sur l'idée que « l'histoire de Jean Valjean raconte une forme d'accomplissement ». Le héros va de l'altérité à l'identité, de l'inconscience à la conscience, en un trajet progressif qui « le détache de [s]es caractéristiques paysannes ». Ce détachement est la base de son « ascension sociale ». En d'autres termes, le roman voit la vie d'une manière conforme à l'idéal moderne, c'est-à-dire que cette vie est un projet, une colline à gravir, un challenge à relever. C'est dans cet esprit qu'il procède à une réinsertion sociale des déclassés et qu'il « raconte […] comment des êtres, placés hors de l'histoire et de la vie sociale, tentent de reprendre le cours d'une histoire collective et individuelle. » (*M*, p. 17)

L'analyse se concentre sur Jean Valjean, lequel côtoie de multiples fractions du peuple, note Drouet, tant « le peuple de province » (les Dignois, les habitants de Montreuil, etc.) que « le peuple urbain et parisien » (les étudiants de l'ABC, la pègre de Patron-Minette, les enfants des rues, etc.). Il est ainsi « à l'interface de plusieurs domaines culturels qui collaborent dans le roman » (*M*, p. 16). Au fil de son élaboration, le héros hugolien endosse quatre costumes symboliques. Il est tour à tour et à la fois épouvantail, médiateur auprès des défunts, marieur et Christ, quadruple paradigme qui recycle des images et des récits présents dans la culture populaire.

L'épouvantail et le croquemitaine apparaissent dans les nombreuses séquences où Valjean et Cosette côtoient la peur : Cosette tremble devant les hurlements et les coups des Thénardier, Valjean l'emmène dans sa fuite en évoquant le danger des poursuivants qui les menacent, certains lieux sont « croquemitainisés » à l'exemple des égouts, un sentiment de peur surgit de façon récurrente au fil du roman. Le seul qui lui échappe est Javert : « Il est parfois choqué, surpris, bouleversé par ce qu'il voit, mais jamais effrayé. » (*M*, p. 43), et c'est parce qu'il est lui-même un maître de la peur, l'insufflant pour garder son pouvoir. L'explication de cette présence de la crainte est que, pour le narrateur hugolien, « l'imagination du peuple est semblable à celle des enfants » et, par suite, il est « normal que le peuple, comme la plupart des enfants à l'époque, vive

dans la crainte des croquemitaines. » (*M*, p. 73) Cette intégration d'un trait culturel n'est pas inerte. La croquemitainisation amorce une réflexion sur le devenir historique du peuple et de la société du XIX^e^ siècle : « Pour Hugo, ce n'est pas en rejetant les peurs mais en s'y colletant que la collectivité peut assurer son progrès. » (*M*, p. 79)

Médiateur auprès de défunts, « messager des âmes », Valjean l'est des suites d'une « fidélité à la parole donnée à un mort [Myriel] » (*M*, p. 83). À plus d'un endroit du texte, le héros des *Misérables* est décrit comme un passeur. Rappelant que la « représentation du cheval portant la mort se rattache à une longue tradition faisant de l'animal un psychopompe » (*M*, p. 123) et que le premier cavalier de l'Apocalypse de saint Jean chevauche un cheval blanc, Drouet voit dans Madeleine allant vers Arras sur un cheval blanc une réécriture de cette tradition et de cet intertexte. Pour aller dans son sens et relayer sa remarque sur le fait que plusieurs des personnages des *Misérables* sont « assimilés à des figures de défunts ou de revenants » (*M*, p. 85), on peut ajouter que c'est bien un vivant déjà mort qui s'en va vers le tribunal où Champmathieu est faussement accusé. À la suite de la révélation de la bonté que lui fait Myriel, le forçat que Valjean a été n'existe plus. Le célèbre rêve de Valjean, irradié par une forte isotopie « mort », est dès lors lu comme un passage anticipant la suite des événements :

> Si, dans ce passage, le voyage est une mort, c'est aussi parce que, en une logique équivalente, la mort est un voyage. Et l'activité onirique assure la continuité entre ces deux propositions : le voyage provoque la rêverie sur la mort, et le rêve est un voyage chez les morts. Rêver, c'est à la fois mourir et voir les morts; de la même manière, voyager c'est mourir et accompagner les morts. » (*M*, p. 124)

Actant que, « [a]vec Cosette, l'ex-forçat épuise l'ensemble des relations qui peuvent unir un homme et une femme avant de se contraindre à n'être qu'un marieur » (*M*, p. 145), Guillaume Drouet rend au personnage de Cosette un certain lustre. Elle possède à ses

yeux un « devenir », elle accomplit un trajet positif qui va de la naissance au mariage. À l'encontre de lectures qui virent dans la variation de son personnage une accumulation d'invraisemblances ineptes (Barbey d'Aurevilly) ou un « fourre-tout » de signes la vouant à l'inconsistance, Drouet voit en elle « une manifestation particulière de polyphonie culturelle qui donne sens [à son] devenir » (*M*, p. 146). S'il arrive à cette conclusion, c'est parce qu'il déchiffre avec attention « l'ensemble des référents » et les vecteurs de la polysémie du roman, lesquels sont orientés de façon à faire valoir « une jeune femme en devenir tenue de conquérir les symboles et la maîtrise de sa féminité » (*M*, p. 147). Escortée par un Valjean qui, évitant le rôle du père incestueux, devient marieur, l'aventure de Cosette se soutient d'un récit où sont successivement enrôlés et retravaillés des genres et des motifs tels le conte (Le petit chaperon rouge, La belle au bois dormant, Cendrillon), la Catherinette (de la sainte à la prostituée), l'entre fille et femme (le trésor des femmes), la Cosette/cousette.

Enfin, la construction de Valjean convertit et sécularise des images christiques, dont celles du Bon Pasteur et du Berger. Maître des plantes, des eaux, du bois, l'ex-émondeur de Faverolles est progressivement doté d'un ethos pastoral, d'une aura de guide, nombre d'épisodes renvoyant par analogie aux Évangiles, par l'intermédiaire du motif sacrificiel notamment.

La conclusion propose d'indexer ces quatre figurations paradigmatiques sous la bannière d'une nomination qui contient potentiellement l'entièreté du parcours narratif. Guillaume Drouet trouve cet élément nodal dans l'expression « tso-maraude » (chat de maraude), par laquelle une femme désigne Valjean lors de ses essais pour trouver un lieu où dormir lors de son entrée à Digne. Il lui accorde une fonction oraculaire.

Développant une lecture originale, ce qui n'est pas rien quand on aborde une œuvre aussi commentée que *Les Misérables*, l'essai montre de façon convaincante que le roman fait fond sur un tuf

culturel très large dont une bonne part vient des contes, légendes, sagesses, symboles, figures, tournures d'esprit, protocoles de coutumes, représentations colportées à travers les âges par la culture populaire. Comme toute lecture forte, elle suscite des questions qui débordent l'essai proprement dit pour toucher aux démarches de l'ethnocritique et de la sociocritique.

Raccords abrupts

Il arrive quelquefois que les raccords établis entre le texte et les éléments culturels paraissent abrupts. Par exemple, le « cheval blanc » est l'un des éléments qui permet de définir le rêve de Valjean comme un récit de passage entre la vie et la mort, ledit cheval blanc permettant une connexion avec le cheval blanc de l'Apoclaypse. Ce raccord est intéressant, mais discutable. En fait, le narrateur du rêve — donné en texte pour Valjean lui-même — voit passer un homme nu qui monte un cheval couleur de terre. Ce n'est que le lendemain matin, au cours des péripéties de son voyage vers Arras, que M. Madeleine va durant quelques lieues faire usage d'un cheval blanc. Un lecteur chichiteux objectera qu'un cheval couleur de terre et un cheval blanc, ce n'est pas la même chose. Il y a aussi mort et mort, car le rêve — qui raconte un retour vers le passé avant de le dilater vers l'avenir — est freudien comme pas un, tout y est condensé et déplacé avec vigueur : le narrateur et le cavalier ne font qu'un, le signe « mort » associé au mouvement d'un cheval symbolise le mort-vivant (social, moral) que Valjean est devenu. Quant au cheval, ne faudrait-il pas le relier au nom même de Valjean (les deux consonnes V et J inversant les CH et V), à la figure du porteur (Valjean porte un tas de choses et de gens sur son dos) et à celle du « cheval de retour » (scène du forçat revenant du bagne)? Au-delà du chichi et du détail, les questions que posent ces remarques sont celles-ci : est-ce que, dans des passages semblables, les raccords avec des éléments de la culture populaire ne sont pas *a priori* préférés à des analyses du texte respectant d'abord et avant tout le système sémiotique du texte? est-ce qu'il ne faudrait pas pour chaque raccord analogique proposé

préciser la distance prise par le texte par rapport à ce qu'il convoque et la modification qu'il lui fait subir?

Tso-maraude

L'idée de faire de cette expression, dont le narrateur des *Misérables* indique qu'elle signifie « chat de maraude » dans le « Patois des Alpes françaises », le catalyseur du roman est fort séduisante. Elle n'en est pas moins interpelante. Notant que la source de Hugo serait en l'occurrence *La France pittoresque* d'Abel Hugo, Guillaume Drouet signale que, chez ce dernier, « tso-maraude » réapparaît au terme « Mariages », où il signifie « entremetteur pour mariage ». Il en tire ceci : « Le terme est porteur du sens de "marieur" que Hugo cherche volontairement à occulter dans sa traduction, mais que l'ensemble du parcours de Jean Valjean actualise par la suite. » Cette accusation (« que Hugo cherche volontairement à occulter dans sa traduction ») est étonnante. Hugo fait bien ce qu'il veut et, s'il fallait lui accorder une intention, ce qui n'est pas nécessaire, le texte suffit pour cela. En fait, la définition qu'il cite lui suffit parce qu'elle entre parfaitement dans la logique de l'élaboration du personnage et dans la thématisation des échanges économiques qui accompagne l'objet premier du texte, à savoir « la question sociale » et le traitement qu'elle reçoit au XIX^{e} siècle, ce que montrent les observations suivantes. Maraude vient de maraud qui, dans la vieille langue, signifie « misérable, vaurien ». L'action de marauder rappelle que Valjean était braconnier, ce qui aggrave son cas aux yeux de ceux qui le jugent pour le vol d'un pain. Dans le bestiaire du roman, si Javert est du côté du dogue, Valjean est du côté du chat, dont il a la souplesse (« Sa souplesse dépassait encore sa vigueur », *M*, p. 75). Il est traqué à l'instar d'un chat de maraude, à telle enseigne que Thénardier regrette de ne pas avoir pris son fusil « puisqu'il allait à la chasse » lorsqu'il le suit dans les environs de Montfermeil. Enfin, celle qui le désigne par cette expression reproduit une façon de désigner un paria dans la culture populaire (et paysanne). Ceci conduit à remarquer que ladite culture populaire est présentée de façon ambiguë, sinon négative, dans le

roman. Sa tendance à l'animalisation soutient un rejet du déclassé économique (le maraudeur est un voleur) et de la marginalité sociale (le chat de maraude est seul). Est-ce parce que l'essai se donne pour but de procéder à une « relégitimation de la culture populaire » qu'il ne s'aventure pas vers ce genre de réflexion?

Dans la suite de l'analyse, pour rallier au maraudeur et au marieur les autres figures du croquemitaine, du médiateur des morts et du bon berger, Guillaume Drouet quitte Abel Hugo pour fouiller soit des dictionnaires ou des encyclopédies du folklore comme celle de Van Gennep, soit des dictionnaires « d'aires géographiques proches » des Alpes environnant la ville de Digne. C'est dans ces derniers qu'il trouve le mot « Branda-gadaoula », qui veut dire « branle-verrou » au Dauphiné, ce qui permet de lier le marieur au voleur et, de fil en aiguille, à celui qui fait peur, donc au croquemitaine. Cette façon de procéder dévoile la profondeur anthropologique de la langue du texte, mais elle pose des questions de méthode : est-ce la culture populaire qui est en jeu ou est-ce le répertoire savant de la culture populaire? des éléments précis du texte sont-ils là pour corroborer cet enchaînement des figures repérées? ne sera-t-il pas toujours possible, compte tenu de la variation sémantique des signes au fil de l'histoire et au gré des lieux, de trouver avant-hier ou hier et ici ou là des expressions, des sens anciens ou lointains qui pourront être associés à tel mot ou tel passage du texte étudié?

Polyphonie

Dans *Marier les destins*, la polyphonie du roman est systématiquement ramenée à la « culture populaire[3] ». Or, le roman hugolien, résolument encyclopédique[4], multiplie les appels d'air vers

3. L'expression est, cela a souvent été souligné, sujette à bien des interprétations, tant en raison de la diversité des définitions du mot « culture » qu'en raison des sens divergents du mot « populaire » (qui vient du peuple, qui est produite par le peuple, qui plaît au peuple, qui parle du peuple, etc.).

4. J'ai essayé de rendre raison de cet encyclopédisme en le reliant à l'imaginaire social du Second Empire dans *La mélancolie des* Misérables*. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

une quantité sidérante de discours, de représentations et de répertoires de signes : argot de la pègre, parler des grisettes, codes de la bohème étudiante, récit révolutionnaire, jargon juridique, patois, dialectes, ancien français, langues italienne, latine, espagnole, conversations mondaines, discours social de l'année 1817, inserts bonapartistes ou monarchistes, utopie d'économie sociale, etc. Ces altérités sont lissées dans la narrativité du texte et lui sont incorporées sous forme de monologues, de dialogues, de digressions ou d'interventions d'auteur. Ne faut-il pas prendre tout cela en compte pour analyser la polyphonie des *Misérables*?

Historicité et socialité du texte

S'il lit cette phrase qui amorce la conclusion de l'essai : « C'est […] l'ensemble de l'univers cognitif et doxique véhiculé par l'expression en patois *qui* retravaille le texte et donne une orientation particulière au parcours de Jean Valjean. » (*M*, p. 270, je souligne), un sociocriticien se dit qu'il en changerait un mot. Il écrirait plutôt : « C'est […] l'ensemble de l'univers cognitif et doxique véhiculé par l'expression en patois *que* retravaille le texte et [qui] donne une orientation particulière au parcours de Jean Valjean. » De ce *qui* à ce *que*, l'on passe de l'étude de la profondeur anthropologique de la langue du roman à celle de l'étude de l'historicité et de la socialité de son écriture. L'angle de vue de Guillaume Drouet le mène à voir que du culturel travaille le texte par en-dessous (en une manière d'*Urform* du texte), le mien conduirait à voir que le textuel travaille ce dont il se nourrit. La possibilité de l'articulation de l'un et de l'autre, ainsi que l'opposition entre la longue durée de la culture (ethnocritique) et la coupe opérée dans une conjoncture imaginaire ou discursive (sociocritique), sont des bases de discussion fortes nées de la rencontre entre ethnocritique et sociocritique.

Jean-Marie Privat
Université de Lorraine

Variations ethnocritiques sur un incipit sociocritique

« Pour une socio-critique ou variations sur un incipit[1] » est le titre du fameux manifeste que Claude Duchet publie en 1971 en ouverture du premier numéro de la revue *Littérature*. Dans cet article fondateur, au style à la fois brillant, pédagogique et combatif, Duchet définit l'objet de la sociocritique comme l'économie sociale du texte; étudier le « logos du social » en littérature visera dès lors à analyser le code social dans le code poétique, ou mieux à penser le code poétique comme code social, au plus loin d'une doxa lettrée sorbonicole et positiviste (incarnée selon ses adversaires de l'époque par Raymond Picard) comme du formalisme chic et théoriciste de la revue maoïste *Tel Quel*. La naissance de la sociocritique participe donc du bouillonnement

1. Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, nº 1, 1971, p. 5-14. À partir de maintenant, les référence à cet article seront indiquées entre parenthèses et précédées de la mention *P*.

intellectuel des années 70 dans le domaine des sciences de la culture (psychanalyse, critique génétique, sémiotique de la lecture, sociologie du champ littéraire, etc.). Ce moment épistémologique a aussi en partage les contraintes de configurations politiques héritées, et bon gré mal gré assumées, par exemple le prophétisme des Lumières contre l'*idéologie* (*bourgeoise*), cet « infâme » du capitalisme.

C'est ce texte de référence (jadis de révérence même) qui va nous servir ici de point focal pour à la fois approcher quelques convergences et dessiner quelques divergences entre sociocritique (alors naissante) et ethnocritique (d'aujourd'hui).

Convergences

Nos deux paradigmes observent la textualité à l'œuvre ou à la manœuvre et refusent aussi bien l'hypostase textualiste (l'autonomie formelle, la clôture sémio-discursive) que le culte de la littérature comme reliquaire philologique ou comme sanctuaire patrimonial célébré par les *textuaires* (l'expression est de Lucien Febvre). Les jeux et enjeux de la littérature sont au contraire à situer dans le champ de la production et de la réception littéraire; ils sont à approcher dans l'effervescence des interdiscours sociaux, la dynamique des processus de signifiance et leurs (dé-)régulations (y compris dans les avant-textes) :

> des ouvertures, des failles, des béances, au défaut des images, aux manques du texte, aux sautes du récit, aux silences du discours [...], les trajets de la signifiance, les variations paradigmatiques, les réseaux associatifs, les oppositions de fonctions, les champs de dispersion sémique, le jeu des codes, la modulation des thèmes [...], les tensions du signifié [...]. (*P*, p. 9-10)

Il en irait de même dans le registre de nos principes heuristiques pour le rôle coopératif et expérientiel du lecteur, son cheminement exploratoire dans l'univers des signes. Un programme de libération du sens et une posture de liberté herméneutique et de responsabilité

interprétative qui laissent deviner, chez Duchet, l'enthousiasme d'une nouvelle *renaissance* (possible) des lettres :

> Les temps n'étaient pas aussi opportuns ni commodes pour étudier les lettres qu'ils le sont à présent […]. Les temps étaient encore ténébreux, ils sentaient l'infélicité et la calamité des Goths, qui avaient mis toute bonne littérature à destruction. Maintenant toutes disciplines sont restituées […] tout le monde est plein de gens savants, de précepteurs très doctes, de librairies très amples […][2].

Duchet expose enfin libéralement (prudemment en fait) sa sociocritique à l'inventivité méthodologique et la situe volontiers aux confluents des sciences humaines (« sémiologie, [...] histoire des idées ou des mentalités, psychanalyse, anthropologie […] » (*P*, p. 6)). Autant de « points d'application possibles » (*P*, p. 10) (un bricolage?) pour la sociocritique comme pour l'ethnocritique, « à l'intersection d'autres approches que, loin d'exclure, elles supposent, quitte à déplacer leur démarche ou tenter d'interpréter leur métalangage » (*P*, p. 10). Mais, guère plus que chez les ethnocriticiens d'aujourd'hui, il ne se soucie vraiment de la transposition didactique et de l'appropriation intellectuelle de sa propre démarche critique à l'adresse d'un public qui déborderait le cénacle des initiés.

En somme, des convergences épistémologiques fondamentales sur le statut des textes, l'affiliation aux sciences de la culture et la valorisation de la littérature comme lieu d'une aventure critique et esthétique, des négligences pédagogiques aussi. Mais ce texte — ô combien admiré en son temps — en porte aussi (chrono-)logiquement les traces.

Turbulences

On observe d'abord un certain académisme de la composition et de l'équilibre des parties (la thèse/l'exemple) qui jure quelque peu par son caractère magistral et démonstratif avec l'audace critique

2. François Rabelais, *Pantagruel*, chapitre VIII, « Comment Pantagruel, étant à Paris, reçut lettres de son père Gargantua, et la copie d'icelles » (1532).

qui se déploie par ailleurs. Cette remarque peut paraître vétilleuse, mais il reste qu'aujourd'hui comme hier le conformisme de la forme parasite sans doute l'émergence d'une pensée exploratoire de la rupture et de la nouveauté. Les ethnocriticiens, pris entre logique de l'héritage rhétorique et dynamique d'un cheminement critique propre sinon original, se reconnaîtront dans ces tensions structurelles du champ académique de la recherche.

Le malaise intellectuel est toutefois plus sensible — soit quand il s'agit de faire assaut de modernité et par exemple de faire *du* Barthes sans le citer explicitement (la métaphore continuée de la page comme *templum* augural provient textuellement de *S/Z* en fait[3]), soit quand dans une très longue expansion infra-paginale l'auteur essaie de régler son compte au supposé idéalisme de la psychocritique et d'affirmer sans autre forme de procès dialectique qu'il convient de distinguer entre « en-soi et pour-soi du texte, être de classe et position de classe » (*P*, p. 7, n. 3)… Le malaise dans le positionnement critique s'intensifie quand il interfère avec le refus d'allégeance à une ligne politique orthodoxe (*P*, p. 9, n. 7), tout en s'efforçant de concilier *La Nouvelle Critique* (et ses célèbres colloques de Cluny) avec la doxa communiste du camarade Roland Leroy (« Lénine et la littérature »). Mais admettons que ce ne soit que prudence ou imprudence tactique et conjoncturelle.

Sur le plan purement scientifique et intellectuel, c'est l'absence de Bakhtine et d'Althusser qui pose question(s). Malgré le populisme des métaphores (les mailles du texte, le suc des grappes, l'arbre et la forêt, la poignée de verges, etc.) et la valorisation du travail (le travailleur intellectuel); et malgré la présence dans ce même numéro inaugural de *Littérature* de deux articles enthousiastes sur le chercheur russe[4], Duchet ne fait en effet allusion ni au *Rabelais*

3. Roland Barthes, « Le texte étoilé », *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 20-21. Duchet cite à la page 10 *Sarrazine* et le découpage barthésien « en lexies ».

4. Claude Frioux, « Bakhtine devant ou derrière nous », p. 108-115 (« Il faut saluer en Mikhaïl Bakhtine […] un combattant de première ligne »), et Simone Gabay, « Rabelais : des années 30 à 1970 », p. 116-119 (« Bakhtine prouve que la contestation du langage est une contestation politique et sociale »).

de Bakhtine (et son éloge de la culture populaire et contestataire, pensée magique, archaïque, sauvage et urbaine tout à la fois[5]), ni au brouillage polyphonique de la conscience du monde et à la folie parodique ou non du langage de son *Dostoïevski* — présenté par la dissidente Kristeva[6]. Or, le mot « idéologique » revient à douze reprises sous la plume de Duchet : « idéologique » est bien un point focal et crucial d'une sociocritique en quête de « l'in-su du texte », c'est-à-dire de l'idéologique (l'interpellation du sujet en sujet idéologique, les concepts en miroir de reconnaissance (idéologique) et de méconnaissance (scientifique), etc.).

Louis Althusser et ses célébrissimes *Appareils idéologiques d'État* (nous relisions alors et commentions et interprétions et célébrions à satiété les A.I.E.[7]) furent reçus comme un dépassement salutaire de l'économisme propre à la vulgate marxiste et comme une théorisation du pouvoir de la pensée conquérante (autonomie relative de la superstructure par rapport à l'infrastructure et « action de retour » sur la base économique « déterminante en dernière instance »; rôle des A.I.E. dans la dynamique historique des sociétés, rôles et rapports de force internes aux systèmes de représentations, etc.). Si Althusser et ses A.I.E. restent une référence seulement latente ou implicite de Duchet c'est peut-être parce que l'École est analysée par le philosophe comme l'A.I.E. des Temps modernes… et l'idéologie de l'École un moyen de reproduction dominant de la domination de classe, fût-ce au prix de contradictions internes et de combats militants pour une école libératrice, émancipatrice, rationnelle, éclairée en un mot :

5. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

6. Voir *La poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Présentation de Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » (« Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation »), p. 5-30.

7. Louis Althusser, « Idéologies et Appareils Idéologiques d'État. Notes pour une recherche », article originalement publié dans le Supplément de la revue *La Pensée*, n° 151, juin 1970. Rééd. Louis Althusser, *Positions* (1964-1975), Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

> J'en demande pardon aux maîtres qui [...] tentent de retourner contre l'idéologie [...] et contre les pratiques dans lesquelles ils sont pris, les quelques armes qu'ils peuvent trouver dans l'histoire et le savoir qu'ils « enseignent ». Ce sont des espèces de héros. Mais ils sont rares, et combien [la majorité] n'ont pas même le commencement du soupçon du « travail » que le système [...] les contraint à faire, pis, mettent tout leur cœur et leur ingéniosité à l'accomplir avec la dernière conscience [...]. Ils contribuent à entretenir cette représentation idéologique de l'École qui rend aujourd'hui l'École aussi « naturelle » et indispensable, utile et même bienfaisante à nos contemporains que l'Église était « naturelle » [...]. L'Église a été remplacée par l'École dans son rôle d'appareil idéologique d'État dominant[8].

Duchet ne dit pas autre chose à propos du roman bovarien qu'il va prendre pour exemple d'analyse sociocritique :

> Nous sommes moins au collège de Rouen que dans un espace de communication et de connivence où le collège fonctionne comme une institution, comme le lieu rituel de la reproduction d'un savoir, moyen et moment du devenir bourgeois. (*P*, p. 11)

Or, tout se passe comme si cette conception de l'École comme lieu « d'inculcation massive de l'idéologie de la classe dominante » et au service de la reproduction des rapports de production capitalistes heurtait de plein fouet — selon nous — non la définition « militante » que Duchet donne alors de la sociocritique (« une sémiologie critique de l'idéologie ») mais bien l'optimisme humaniste et scientiste des Lumières (et au-delà de l'École) qui clôt presque lyriquement l'article :

> Engagé dans « un procès de scientificité », n'ai-je point chargé mon texte d'une fausse science [...]? Que serait la science des textes si elle ne nous remettait en possession du monde, à travers le lire et la parole humaine ? Lire pour voir clair, lire pour apprendre et s'apprendre... (*P*, p. 14)

8. Louis Althusser, *Positions*, *op. cit.*, p. 96.

Exit donc le problématique (sulfureux?) Althusser et ses troublants AIE qui obligeraient à penser sur un mode plus contradictoire et moins s(c)olaire une avancée d'École, fût-elle critique.

Divergences

La partie « Étude de cas » nous introduit dans l'incipit de *Madame Bovary* : « Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre[9]. » On peut regretter que Duchet n'ait pas inclus la fin de ce court premier paragraphe : « Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail. » En effet, cet incipit du roman introduit directement le lecteur dans l'univers de la culture écrite (scolaire ici)… et dans l'insubordination à son empire/emprise. Le grand « pupitre », par exemple, se disséminera — signifiant compris… — dans le récit comme un motif lié aux pouvoirs de la Science (le pharmacien est accoudé le soir sur son pupitre), de l'Église (les gamins du village chahutent autour du pupitre de l'église), de la Loi (l'huissier fouille le pupitre où Emma cache les lettres de son amant). Mais c'est surtout le fait de dormir pendant l'Étude ou de ne rien faire du tout (les brouillons sont encore plus explicites) qui marque d'entrée combien l'écrit académique (« les Humanités comme fondement d'une idéologie culturelle » (*P*, p. 13, n. 15) selon la juste formule de Duchet) fait l'objet d'une résistance passive, tue et têtue. Si le sommeil de la raison graphique n'engendre pas d'emblée des *monstres* comme chez Francisco Goya, il jette du moins de vives lumières sur une forme de refus massif et passif de cet *ensignement* dont parlait à l'époque Gilles Deleuze, une forme (un topos) d'opposition manifeste à l'assignement scriptural pour être plus précis. Ce point n'est pas secondaire en ethnocritique pour qui le système symbolique qu'est une culture est dans la langue (pas seulement « les lieux communs », « les stéréotypes », les

9. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères, 1862 [1857], p. 5.

« connotations inertes »[10]), et pour qui en effet la littérature écrite est en nostalgie structurelle d'oralité. Duchet le dit excellemment, à sa façon : « Le moderne roman d'éducation demande aux livres et à l'assimilation d'un héritage ce qui naguère relevait d'une expérience du monde, du voyage, de l'aventure. » (*P*, p. 11)

Matthäus Schwarz, contemporain de Luther et de Charles Quint, fut l'un des principaux directeurs de la banque des Fugger d'Augsbourg. Il a écrit une autobiographie et s'est fait peindre sous toutes ses coutures, si l'on peut dire. Ce portrait *in situ* est accompagné du texte suivant (en allemand) : « 14 ans moins 2 moins. À la fin de l'année 1510, je jetai aux orties ma sacoche d'écolier. Je ne rêvais que de pays lointains et me complaisais dans cette tenue. »

10. Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature », *Romantisme*, 2009/3, 145, p. 79-95. Repris dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa [dir.], *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, Coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 241-259.

Aussi est-il surprenant qu'à partir de l'exergue choisie — « Paroles non de vent, ains de chair et d'os […] elles signifient plus qu'elles ne disent[11] » — Duchet assimile arbitrairement[12] les *verba* à des paroles volatiles ou creuses et les *scripta* à la plénitude de l'écrit. Comme s'il y avait une vanité structurelle de l'oralité et une légitimité essentielle de la littérature, « notre vivre » confesse-t-il. Sans finasser sur l'interprétation de la citation, il est obvie que Montaigne oppose non l'oral à l'écrit — « je parle au papier » — mais l'éloquence molle et sans vigueur naturelle au langage (oral comme écrit) vif et à la pensée profonde qui « crochète et furette tout le magasin des mots et des figures ». Bref, « c'est la gaillardise de l'imagination qui élève et enfle les paroles[13] », fussent-elles écrites, comme ici…

***

Je résumerais volontiers mon point de vue critique en soulignant que les coups de butoirs et les butées de ce texte programmatique et démonstratif illustrent une éthique et une politique de la recherche en sciences humaines et en littérature, un chemin que nous aimerions à vrai dire être capable de suivre en compagnonnage intellectuel avec Claude Duchet. Aussi acceptera-t-il sans doute cette référence benjaminienne, en hommage à son œuvre sociocritique et en témoignage de son aura présente parmi les ethnocriticiens :

> Toute connaissance doit contenir un grain de non-sens, de même que les tapis ou les frises ornementales de l'Antiquité présentaient toujours quelque part une légère irrégularité dans leur dessin […]. Le décisif n'est pas la progression de

11. Montaigne cité dans Claude Duchet, *op. cit.*, p. 5.

12. Ce propos d'ouverture particulièrement scriptocentré est relayé en fin d'article par un sociogramme d'un « espace-temps textuel » typique de la mode objectiviste et formelle de la période structuraliste.

13. Michel de Montaigne, *Essais*, livre III, ch. V, « Sur des vers de Montaigne », Paris, Rapilly, 1827 [1580], p. 84.

connaissance en connaissance, mais la fêlure à l'intérieur de chacune d'elles. Imperceptible marque d'authenticité, qui la distingue de toute marchandise fabriquée en série, faite sur un modèle[14].

14. Walter Benjamin, *Brèves ombres*, dans *Œuvres*, *t. II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1933], p. 349.

Anne-Marie David
Université de Montréal

D'une constellation dialogique

En guise d'entrée en matière à ce commentaire de l'article « Son auberge n'était pas à la belle étoile… Introduction à une ethnocritique de Rimbaud[1] » de Jean-Marie Privat, j'aimerais revenir — brièvement — sur l'article que commente pour sa part Jean-Marie Privat dans ces pages. Les réflexions hybrides proposées ici invitent en effet à des rapprochements critiques judicieux et ces deux textes ont, me semble-t-il, beaucoup en commun. Certes l'article de Privat, issu d'une communication de colloque sur le thème de la lecture, est plus bref et ne peut donc déployer l'ambition théorisante des « Variations sur un incipit[2] » de Claude Duchet; qui plus est, il ne

1. Jean-Marie Privat, « Son auberge n'était pas à la belle étoile… Introduction à une ethnocritique de Rimbaud », dans Vincent Jouve [dir.], *L'expérience de lecture*, Paris, L'improviste, 2005, p. 101-111. Dorénavant, les références à cet article seront indiquées entre parenthèses et précédées de la mention *S*.

2. Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, nº 1, 1971, p. 5-14.

partage pas le statut de « texte fondateur » des secondes — lorsque Privat l'écrit, l'ethnocritique est déjà constituée en discipline. Il y aurait lieu, cependant, d'engager un dialogue entre les perspectives, les styles, les herméneutiques et les langages développés par Privat et Duchet. Ce n'est pas là l'objet de ce compte rendu, néanmoins je me permettrais d'énumérer quelques similitudes objectives, sur la base des titres choisis par les auteurs. Les deux annoncent, chacun à leur manière — « son auberge n'était pas… » (Privat), « variations sur un incipit » (Duchet) — une lecture fine et serrée d'un extrait très bref, tout en utilisant cette microlecture comme tremplin vers une définition prospective — « pour une sociocritique » (Duchet), « introduction à une ethnocritique… » (Privat). Titres et sous-titres expriment donc des volontés critiques et théoriques semblables, mais inversées dans leur structure puisque je viens d'en faire une comparaison croisée : une relation qui reflète, peut-être, celle de l'ethno- à la sociocritique.

Au-delà de ce constat somme toute anecdotique, Privat partage, de manière implicite encore une fois, un postulat énoncé par Duchet : le texte, écrit ce dernier, donne à lire « non pas la "réalité", mais une image mentale de la réalité, surdéterminée par un code socio-culturel, saturée de lieux communs, de stéréotypes, de connotations inertes[3]. » L'analyse ethnocritique, en effet, creuse dans l'imaginaire culturel qui enrobe le vers qu'elle prend pour objet et identifie les significations des strates mises à jour, de manière à faire apparaître des corrélations inattendues entre les différents savoirs, traditions et autres qui se croisent au détour de la bohème rimbaldienne.

Du dialogisme…

« Mon auberge était à la Grande-Ourse »; c'est le cœur géométrique du sonnet étudié[4] et le point de départ de la réflexion de l'auteur, dont

3. *Ibid.*, p. 11.

4. Le célèbre « Ma Bohème », dernier poème du recueil Demeny écrit en 1870.

l'objectif est simple et pertinent : « explorer [les] constellations de sens que [le] distique [dont il est issu] nous offre ». Pas seulement de *sa* réflexion, toutefois, la « vulgate critique » rimbaldienne ayant déjà abondamment commenté ces vers. Or, ceci a jusqu'ici eu pour effet malheureux, selon Privat, de « prosaïs[er] une formule poétique » en « glosant une création verbale par un stéréotype discursif et comportemental » : on réduit l'invention à une variation sur l'expression figée « dormir à la belle étoile », façon de commettre une « banalisation sémantique » ou encore de faire « violence à la poésie du texte » (*S*, p. 101). Prenant acte de cette inadéquation d'une réponse critique à son objet, Privat s'immisce dans l'intervalle laissé vacant pour y déployer son propre cadre de lecture, l'ethnocritique. Plutôt que de considérer l'auberge de la Grande-Ourse comme une simple reformulation de la belle étoile, il appréhende le décalage entre les deux comme une marque dialogique, dialogisme créateur de sens : en évitant soigneusement une locution, on attire forcément l'attention sur le contenu sclérosé qu'elle véhicule. Privat remarque que l'expression est à la fois sémantiquement stricte — pas question de faire autre chose que « dormir » à la belle étoile — et symboliquement ouverte. De plus, la dimension astrale l'inscrit dans un temps cosmique et cyclique auquel la culture populaire prête des connotations positives — l'étoile est « belle », jamais « laide ». L'invention poétique de Rimbaud a pour effet de réveiller et déplacer ce sens des mots : projeter le référent social « auberge » sur une toile sidérale distend le rapport de continuité du sujet à la nature. Ce rapport, on le sent, est branché sur des savoirs hétérogènes mis en rapport les uns avec les autres par le poème, et l'ethnocriticien se livre — tout comme le ferait un sociocriticien — à une analyse textuelle minutieuse pour mettre à jour ce lien culturel.

L'étude « syntaxique, phonique, graphique, rythmique et sémantique » (*S*, p. 104) du distique médian (« — Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course / des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse[5] ») permet d'identifier un tissage formel serré

5. Arthur Rimbaud, *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 57.

établi entre des pôles apparemment antithétiques et représentés respectivement par la Grande-Ourse et le Petit-Poucet. La première renvoie à la mythologie savante en vogue à la fin du XIX[e] siècle, un académisme contrebalancé par le folklore auquel se rattache le conte du Petit-Poucet. Le personnage populaire rejoint l'étoile du bouvier céleste dans une même quête initiatique et culturelle : celle du sujet lyrique. Combinées, ces deux sources discursives dessinent un arrière-plan original au poème. Elles l'ouvrent sur le monde et plus loin encore, à rebours des conclusions exclusivement personnalistes des lectures qui en sont classiquement faites.

…à la polyphonie

« Ma bohème » comprend donc, au-delà du pronom réflexif et malgré lui, tout un répertoire de légendes de registres et d'ères culturels différents. Ce contenu est concentré dans le distique central, lequel les diffracte vers la périphérie par les moyens, poétiques et lyriques, qui sont le propre du texte. Cela revient à dire, sur un autre plan et comme le conclut Privat, « que c'est en orchestrant sa propre polyphonie culturelle que le sujet moderne accomplit son propre rite de passage. » (*S*, p. 111) L'article s'ouvre donc sur le constat d'un dialogisme — celui qui se joue entre l'expression figée et l'invention sémantique — et se ferme sur celui d'une polyphonie. Ce développement résume, en quelque sorte, le parcours théorique de l'ethnocritique, ou à tout le moins l'évolution de son usage de la référence bakhtinienne. La démarche l'intègre en effet dès ses débuts, par le biais de la notion de carnavalesque, mais elle se diversifie ensuite pour accepter, dans les mots de Marie Scarpa, « toutes les conséquences de la polyphonie bakhtinienne du discours[6] ». L'analyse de Privat reproduit cet élargissement de la perspective dans le microcosme de sa microlecture, manière de confirmer la centralité de la pratique dans sa réflexion.

6. Cité par Pierre Popovic, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, p. 33.

Celle-ci propose ainsi une réponse originale, par son propos et par sa structure, à la question que pose Vincent Jouve en introduction de l'ouvrage collectif : « Existe-t-il une lecture *littéraire*? Autrement dit, peut-on définir la littérature à travers la lecture qui en est faite et l'expérience qu'elle procure?[7] » Si l'on peut faire l'ethnocritique d'une recette de cuisine, la multiplicité des couches de sens mises à jour par Privat est, sans aucun doute, le fait d'une ethnocritique littéraire. Plus intéressant, en appréhendant le texte comme le condensé de « savoirs à l'œuvre », l'ethnocritique le définit ici comme la lecture — et la réécriture — de ces savoirs. Le propre de la lecture littéraire ne serait donc pas, comme le propose Jouve, le fait d'une interaction entre l'individu (subjectivité) et le livre (prescriptions textuelles); serait plutôt en jeu l'interaction entre des prescriptions textuelles parfois divergentes, perçues ou non par l'individu en fonction de sa connaissance des savoirs en question.

L'entre-deux éthique de l'ethnocritique

Il est significatif que cette perspective de lecture prenne ainsi origine dans l'interaction de ces savoirs : *entre* eux, soit à la manière du sujet culturel rimbaldien — lequel parvient à l'existence, on l'a vu, par l'organisation polyphonique de divers savoirs. La théorie rejoint donc encore une fois l'analyse, l'ethnocritique s'intéressant justement à tout ce qui est entre deux. (Resterait à se demander, dans l'esprit de rencontre et d'échanges théoriques qui anime nos *Douze travaux du texte*, dans quelle mesure cet entre-deux est comparable à la « distance sémiotique » installée, en vertu du concept sociocritique d'imaginaire social tel que le définit Pierre Popovic, au sein de la littérature.)

Si Scarpa a consacré un article au « personnage liminaire[8] », celui de Privat démarre précisément dans l'espace sémantique entre une

7. Vincent Jouve, « Avant-Propos », *L'expérience de lecture*, Paris, L'improviste, 2005, p. 5.

8. Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, nº 145, 2009, p. 25-35.

expression figée et sa (re)création poétique. La conformité qui se dessine entre la méthode et son objet est notable : elle me paraît garante de sa complétude mais aussi de son « éthique théorique », selon l'expression de Pierre V. Zima. Dans « Idéologie, théorie et altérité : l'enjeu éthique de la critique littéraire », Zima explique que l'éthique est nécessaire en littérature comme ailleurs puisqu'elle seule garantit une approche réflexive, dialectique et dialogique de l'objet. C'est dire non seulement qu'une forme d'engagement est nécessaire à toute activité critique ou théorique, en littérature comme en sciences sociales, mais qu'elle en « constitue le ressort ou le moteur[9] ». Pourtant — dangereux paradoxe —, cet engagement-même est partiellement incompatible avec ce type d'activité en raison de l'aveuglement qu'il engendre trop souvent… Il est dès lors du ressort du chercheur de dépasser cette dialectique, parce que l'éthique théorique « n'est rien d'autre qu'un respect continu de l'altérité de l'objet analysé[10] ». Or, la reconnaissance d'une position d'entre-deux de son objet passe, dans l'activité ethnocritique, par un endossement partiel de cette position : la démarche non seulement accepte, mais intègre l'altérité du texte analysé, manière de vivre pleinement la forme d'éthique dont parle Zima.

L'ethnocritique ayant pour origine, au moins en partie, un geste politique — il s'agissait alors de reconnaître et légitimer la place de la culture populaire dans la « grande littérature » —, ces considérations sont importantes et mériteraient d'être creusées davantage. Je ne le ferai pas ici mais me permettrai de remarquer, pour conclure, que le dialogue entre « sociolectes critiques » (j'emprunte encore au lexique développé par Zima) auquel est consacré ce livre ne peut qu'aller dans le sens d'une meilleure éthique. L'exercice nous aide tous à reconnaître le caractère dialogique et pluriel de nos objets en confrontant les constructions que nous en faisons à d'autres, à la fois proches et différentes…

9. Pierre V. Zima, « Idéologie, théorie et altérité : l'enjeu éthique de la critique littéraire », *Théorie critique du discours. La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 115.

10. *Ibid.*, p. 116.

III. Recherches en cours

Véronique Cnockaert
Université du Québec à Montréal

Sophie Dumoulin
Université du Québec à Montréal
Université de Lorraine

Oralités/Littératies/Littératures

Au commencement était le Verbe. Ces quelques mots, que l'on retrouve au premier verset du *Prologue de l'évangile selon Jean*, contiennent l'essence de l'incipit de la Genèse, soit que la création du monde et de l'humanité a d'abord été le résultat de la Parole de Dieu. Si nous évoquons ici le récit biblique du grand Début, ce n'est pas pour discourir de la dimension mythique ou religieuse du pouvoir d'engendrement du Verbe divin, mais plutôt pour rappeler cette profonde conviction de l'homme : la parole a quelque chose d'originel.

Aussi est-ce un des premiers éléments à retenir pour comprendre le concept d'oralité. En effet, alors que la question de la datation historique de l'émergence de la littératie est souvent débattue, la croyance en une oralité primitive, ou une oralité originelle, fait l'objet d'un consensus unanime — même au sein de la communauté

scientifique, comme l'indique Claude Hagège dans *L'homme de paroles*[1].

Or, passé ce point de convergence, les avis sont toutefois partagés pour ce qui est de la définition même donnée à l'oralité. Tandis que, pour les linguistes, *oralité* est synonyme de *oral* — la parole ou le discours oral —, les anthropologues et ethnologues ont adopté une perspective plus large. Perspective qui, bien sûr, est celle privilégiée par l'ethnocritique. Pour celle-ci, l'oralité renvoie à tout ce qui se rattache à une culture orale, c'est-à-dire une culture fondée sur un régime de vie antérieur ou extérieur à l'empire de l'écrit, une culture qui repose principalement sur des rites coutumiers, des pratiques rituelles. Où la mémoire se perpétue à travers ce que Jack Goody appelle « l'expérience retravaillée[2] » et dans un rapport d'immédiateté interindividuelle, de un à un, de bouche à oreille. L'oralité correspond à un « système culturel de communication qui fonde l'"appréhension concrète d'un sujet par un autre"[3] ».

Aux yeux de l'anthropologue, l'oral à proprement parler ne représente ainsi qu'une partie de l'oralité. L'expression orale est ici perçue en ce qu'elle est nécessairement actualisée et implique « l'utilisation simultanée de tous les sens[4] ». S'intéresser aux pratiques d'oralité, c'est donc s'intéresser non seulement aux us et coutumes de certaines sociétés orales, mais encore à la parole *et* son contexte d'actualisation, voire aux propriétés ou aux codes de sa mise en situation. Les paroles, suivant ce système culturel, sont

1. Claude Hagège, *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 69-72.

2. Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute/SNÉDIT, 2007, p. 70.

3. Nicole Belmont et Jean-Marie Privat, « Éditorial », Nicole Belmont et Jean-Marie Privat [dir.], *Cahiers de Littérature Orale*, 56, Oralité et Littérature, 2005, p. 7. Les auteurs citent l'*Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss (chapitre « Place de l'anthropologie dans les sciences sociales », Paris, Plon, 1958, p. 400).

4. Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1972 [1967], p. 57.

en effet indissociables de la gestuelle qui les accompagne, le tout regroupé au sein d'une performance. Autrement dit, elles ne peuvent se penser sans l'idée de la présence du corps — corps de soi, corps de l'autre, corps des autres. En ce sens, dans la mesure où elle réfère d'emblée à une manifestation orale et gestuelle, « [r]ecourir à la notion de performance implique […] la nécessité de réintroduire la considération du corps dans l'étude de l'œuvre[5] ».

De fait, un corps en performance, un corps en mouvement, c'est un corps qui parle. Et parfois le corps peut dire davantage que ne pourrait le faire, à elle seule, la parole. Une déclaration d'amour faite simplement à haute voix, c'est une chose… une belle chose. Mais une déclaration d'amour prononcée alors que le soupirant a un genou posé sur le sol, une main contre son cœur et l'autre main tendue vers sa bien-aimée n'a pas la même portée, nous en conviendrons. Par ailleurs, une pratique d'oralité peut exclure toute dimension orale. Ainsi le rite de la minute du silence : au cœur de cette performance collective, dont l'efficacité repose sur la coprésence des corps dans un espace-temps défini et ritualisé par le respect de certains codes et d'une posture particulière, se joue justement la suspension de la parole.

L'étude de l'oralité va, somme toute, bien au-delà de la recherche ethnographique sur les sociétés dites primitives. De l'usage des termes *oralité primaire* et *oralité secondaire* pour désigner, à l'instar d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, d'une part l'état d'« une société qui ignore totalement l'écriture et dans laquelle l'ensemble de la tradition culturelle ne peut être transmis que par la mémoire », et, d'autre part, les « traditions orales dans une société qui […] connaît l'écrit[6] », il n'y a effectivement qu'une leçon à tirer : l'oralité a la vie

5. Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 42.

6. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, « Littérature orale », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1972], p. 515.

longue. Si elle préexistait à l'écrit, l'essor des cultures littératiennes ne l'aura pas fait disparaître. Au contraire, l'oralité saura s'insinuer, en se recomposant, dans le nouveau système communicationnel auquel la Galaxie Gutenberg donnera le coup d'envoi. De sorte que les rites, les coutumes et les pratiques orales de nos ancêtres traverseront les siècles pour devenir, transformés légèrement ou complètement, des traditions modernes.

Parmi ceux qui se sont penchés sur le passage de l'oral à l'écrit, dit autrement du corps à la lettre, nous retenons essentiellement les travaux de Jack Goody dans lesquels l'anthropologue analyse les rôles et relations qu'entretiennent entre eux les modes de communication oraux et écrits. À la différence de bien d'autres philosophes et linguistes, Goody s'oppose à ce consensus qui voudrait que l'écrit soit considéré comme un phénomène de pur transfert, comme une simple copie de la parole en mots. Comme si l'écrit, pour parler en termes physiologiques, prenait naissance dans la voix, et s'en émancipait pour se matérialiser; comme si l'écriture n'était que la sensation de la parole, elle, mouvement originel. Pour Goody, aucune essentialité du verbe que l'écriture reprendrait toujours en l'altérant. En effet, à l'opposé de Rousseau, il ne croit pas que la lettre pervertisse le réel; elle dit le monde autrement, car elle le recompose de manière personnelle, c'est ce en quoi elle l'enrichit. Dès lors, l'écrit en refaisant réinvente, évoque, transforme, voire révèle le réel, comme c'est le cas nous le savons en littérature. Aussi l'écrit et l'oral sont-ils mus par une même volonté, un même désir, celui de dire le sens, seules diffèrent les modalités d'expression. C'est pourquoi nous pourrions dire que tout écrit est une « scénographie » au sens où l'entend Dominique Maingueneau dans *Le Discours littéraire* :

> À la théâtralité de la *scène*, le terme de *scénographie* ajoute la dimension de la *graphie*. Cette *graphie* ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante dans un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une

> énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi[7].

« Mémoire d'une énonciation » : on le voit, la graphie implique bien évidemment la question du souvenir et de son inscription, la réinvention du sonore en visuel. L'écrit est devenu un attribut de l'Histoire en ce qu'il possède cette faculté extraordinaire de circonscrire ce que l'on veut retenir, aussi permet-il de mémoriser et d'archiver une époque. La littératie est justement liée à ce que chacune d'entre elles laisse d'elle-même. Dans sa présentation de l'ouvrage *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Jean-Marie Privat définit la littératie en ces termes :

> ensemble des praxis et représentations liées à l'écrit, depuis les conditions matérielles de sa réalisation effective (supports et outils techniques d'inscription) jusqu'aux objets intellectuels de sa production et aux habiletés cognitives et culturelles de sa réception, sans oublier les agents et institutions de sa conservation et de sa transmission[8].

L'écrit possède donc sur la parole la faculté de la sauver de l'oubli. C'est certainement dans ce sauvetage — les sauveurs l'emportant aux yeux de l'Histoire sur les sauvés —, que s'inscrit progressivement ce que d'aucuns verront comme une domination de l'écrit sur l'oral, voire comme un « dressage littératien[9] », pour reprendre Pierre Bourdieu qui trouve que l'écrit fonctionne à coup de normalisation, comme un « impérialisme scripturaire[10] », pour citer Michel de Certeau qui voit dans l'écrit l'espace d'un désenchantement du monde et le berceau de nouveaux systèmes de pouvoirs, ou encore

7. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192-193.

8. Jean-Marie Privat, « Présentation », *Jack Goody*, *op. cit.*, p. 10.

9. Nous faisons nôtre l'expression utilisée par Bourdieu dans « Lectures, lecteurs, lettrés », *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 132-143.

10. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1990, p. 244.

comme une « empreinte[11] » indélébile de la lettre dans ces lieux de la culture où l'écrit définit un corps de connaissances qui fait fi des savoirs coutumiers. C'est un fait que l'écrit, plus que l'oral dont les modalités au sein d'une phrase fluctuent à l'envi, impose souvent une manière plus stricte d'ordonner le réel. Lorsque Goody parle de littératie, celle-ci englobe donc essentiellement tous les phénomènes qui relèvent d'une culture qui repose majoritairement sur les marques écrites, soit : la lecture, l'écriture, le calcul (en tant que mise en ordre systématique du monde); la littératie regroupe ainsi les différentes opérations mentales qui se rattachent à ces activités. Mais la littératie se manifeste aussi en termes de capital littératien, que Privat divise en capital : 1. « objectivé » (les instruments qui permettent de consigner le savoir), 2. « institutionnalisé » (l'édification de nouveaux codes, systèmes et autorités qui s'appuient sur l'écrit pour se constituer) et 3. « incorporé » (l'influence de l'écriture sur nos comportements et manières de penser)[12].

Cette irrigation de l'écrit dans nos sociétés influence notre manière de s'exprimer. « Même si l'on ne peut raisonnablement pas réduire un message au moyen matériel de sa transmission, souligne Goody, tout changement dans le système de communications a nécessairement d'importants effets sur les contenus transmis[13] ». Ainsi, la littératie modèle le langage par une mise en ordre particulière de la pensée, celle-ci fortement imprégnée par la culture écrite. Du coup, entre parole et écriture, on constate qu'un ballet incessant d'influences se déploie, les deux manières de communiquer ne pouvant plus faire l'économie l'une de l'autre.

Cette chorégraphie n'a pas échappé à Nietzsche qui, en 1882, écrit à Heinrich Köselitz (mieux connu sous le nom de Peter Gast) :

11. Daniel Fabre, « Lettrés et illettrés. Perspectives anthropologiques », *Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV, illettrismes*. Sous la direction de B. Didier, « Études et recherche », Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 171.

12. Jean-Marie Privat, « Un habitus littératien? », *Pratiques*, nº 131-132, « La littératie autour de Jack Goody », décembre 2006, p. 125.

13. Jack Goody, *La raison graphique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 46.

« […] Vous avez raison — nos outils d'écriture participent à former nos pensées[14]. » C'est un fait que peu de nos comportements échappent à la culture de l'écrit, désormais « incorporée » pour reprendre la terminologie de Privat. Tout ceci a pour effet, on s'en doute, de structurer notre imaginaire à l'intérieur duquel la verticalité de la lettre dessine des figures, impose des architectures où souvent priment la droite et l'angle droit[15]. Étienne Gilson, dans son ouvrage *Peinture et réalité*, illustre ce phénomène en ces termes :

> la courbe appartient en propre à l'ordre de la vie comme la droite appartient à celui de l'art. Impossible d'indiquer un segment de courbe sans que l'imagination du spectateur n'en fasse le signe d'une réalité naturelle : une colline, une tête, un sein, une épaule. La droite, au contraire, est l'œuvre de l'homme; […] elle est donc le seul signe plastique dont on est certain qu'il ne signifie que soi-même[16].

On le voit, la ligne impose des figures structurantes et des trajectoires à la pensée. Dès lors, force est d'admettre que l'écriture est gardienne d'un ordre qui semble exclure ce qui n'est pas elle et qui a engendré, parfois volontairement parfois involontairement, des zones marginales où semblent s'être logées les pratiques d'oralité (rites, rituels et droits coutumiers). Ce déplacement symbolique qui légitime toujours un peu plus les pratiques scripturaires a inscrit, semble-t-il, l'ordre coutumier du côté du superflu, ou plus étonnant encore du côté de l'exotisme. L'écriture nous est devenue

14. Friedrich Nietzsche, lettre à Heinrich Köselitz, fin février 1882. Cité par Hildegard Haberl, « Écriture encyclopédique — écriture romanesque. Représentations et critique du savoir dans le roman allemand et français de Goethe à Flaubert », thèse de doctorat, Université de Vienne et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010, f. 363.

15. Néanmoins, et il est important de le souligner, Goody invite à prendre en compte toutes les représentations graphiques dans les cultures dites sans écriture, comme signe de la présence d'une écriture d'avant la lettre, c'est dire que pour l'anthropologue, la parole et la ligne sont inextricablement liées et qu'il serait bien fou de vouloir les hiérarchiser.

16. Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998 [1972], p. 282.

familière, et nos coutumes orales étrangères en quelque sorte. Et pourtant, à suivre Goody, mais aussi François Dagognet (pensons notamment à son ouvrage *Écriture et iconographie*[17]), cette opposition écriture/oralité, si elle nous paraît effective, est illusoire, la lettre ayant toujours besoin du corps pour sa mise en lumière, et le corps de la lettre pour le porter au-delà de lui-même et l'inscrire dans la mémoire des hommes.

De fait, le Grand Partage n'est jamais, voire n'a jamais été, si catégorique et exclusif entre pratiques orales et écrites, et ce, dans les sociétés tant traditionnelles que modernes. Plusieurs l'ont démontré. Goody certes, mais aussi Daniel Fabre et Dominique Blanc, qui se sont penchés sur le cas des bergers analphabètes dans les cultures paysannes et *a priori* orales, ces « calculateurs prodiges[18] », dira Blanc, qui avaient développé des méthodes de calcul par nécessité de tenir les comptes de leur troupeau. Françoise Waquet également, qui, dans *Parler comme un livre*[19], a étudié une forme d'oralité dite savante, dont l'importance s'observe encore aujourd'hui dans les milieux intellectuels — telles les institutions académiques et universitaires — là où le savoir circule au moyen non seulement de l'écrit et de l'imprimé, mais encore de la parole. Là donc où les dynamiques d'interaction entre oralité et littératie contribuent à l'avancement des connaissances. Aussi le rapport entre l'oral et l'écrit se mesure-t-il en termes de degrés modulant un taux variable d'hybridation culturelle. C'est ce phénomène de métissage, constitutif des cultures modernes, qui a chatouillé l'ethnocritique. En recourant à la notion de *polylogie*, qu'a proposée Privat conformément à la polysémie du mot *logos*[20], l'ethnocritique se pose ainsi en prolongement des

17. François Dagognet, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.

18. Dominique Blanc, « L'esprit sans la lettre : la comptabilité des illettrés », dans Béatrice Fraenkel [dir.], *Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques. Écritures IV*, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et Recherche », 1993, p. 193.

19. Françoise Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, Éditions Albin Michel, 2003.

20. En grec ancien, *logos* renvoie aussi bien à la parole, au discours, qu'à la raison logique et savante.

travaux de Michel de Certeau en ce qu'elle s'attache aux pratiques langagières et communicationnelles qui, dans les textes, entremêlent selon diverses configurations des traits caractéristiques de l'oralité et des traits spécifiques au monde de la littératie. Car par-delà la réappropriation littéraire, notamment au moyen de représentations symboliques, d'éléments de culture orale ou écrite, ce sont surtout les effets polylogiques qui font parler les œuvres — et leurs auteurs.

Parmi les vecteurs d'analyse que nous pourrions ici évoquer, mentionnons l'étude de la *logogénèse* des textes littéraires, qui permet de montrer comment certains récits sont motivés (parfois surmotivés) par un langage idiomatique, patrimoine culturel, qui agit en tant que matrice latente ou rémanente. Dans cette trajectoire critique s'inscrivent les réflexions de Sophie Ménard[21] sur le travail d'articulation interdiscursive et de reconfiguration narrative qu'opère le roman *Thérèse Raquin*[22] à partir de divers référents culturels qui renvoient à des imaginaires folkloriques : la légende de « la rancune du premier mari », l'adage proverbial « Homme mal marié, mieux le vaudrait noyé », l'idiomatisme du « tirage des pieds ».

L'ethnocritique s'intéresse également à la façon dont la littérature investit le rapport, très souvent belligérant ou problématique, entre le corps et l'écrit. Ainsi lorsque le corps sert de surface d'écriture. Pensons au récit de Kafka, *Dans la colonie pénitentiaire*[23], et au dérapage (véritable boucherie) qu'entraîne l'inscription de la Loi sur le corps du condamné. Pensons aussi aux esclaves dans *Bug-Jargal*[24] de Hugo, qui portent sur leur poitrine, tel un stigmate, la marque imprimée au fer rouge du nom de leur propriétaire attitré. Instrument

21. Voir Sophie Ménard, « "Jusqu'à ce que "le" mort nous sépare" : ethnocritique de *Thérèse Raquin* de Zola », *Poétique*, n° 172, novembre 2012, p. 441-455.

22. Émile Zola, *Thérèse Raquin*, préface et commentaires de Philippe Hamon, Paris, Pocket, 2005 [1867].

23. Franz Kafka, « Dans la colonie pénitentiaire » dans *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, trad. par Bernard Lortholary, Paris, GF Flammarion, 1991 [1919].

24. Victor Hugo, *Bug-Jargal*, Paris, Rouff, 1832.

de domination des maîtres blancs, l'écrit a ici de particulier qu'il prend la forme de la signature, faisant du corps de l'esclave une sorte de contrat. En contrepoint de ces exemples pourraient s'ajouter ceux où c'est plutôt le corps qui imprègne l'écrit, comme dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*. Les pierres du cachot, « ce livre étrange qui se développe page à page à mes yeux » dira le protagoniste, sont là en effet couvertes de caractères « qu'on dirait écrits avec du sang », d'« inscriptions mutilées », de « phrases démembrées », de « mots tronqués, corps sans tête comme ceux qui les ont écrits[25] ».

Enfin, l'étude de la polylogie culturelle dans les textes littéraires peut nous amener à évaluer la portée signifiante de la mise en récit de pratiques rituelles manipulées ou dévoyées. C'est le cas dans *Pot-Bouille*[26] de Zola, où le mariage de Berthe Josserand et d'Auguste Vabre offre d'une part un exemple de la capacité de dévoiement qu'une lettre peut avoir au sein d'un rite (le mariage faisant les frais de l'inattention générale provoquée par l'*affaire* que dévoile un billet doux) et permet de voir d'autre part que l'écrit, notamment en régime zolien, quel qu'il soit, tire son importance de l'investissement corporel dont il est le réceptacle. Derrière une belligérance littératienne (le billet doux contre le contrat de mariage), Zola révèle effectivement que l'écrit peut difficilement faire l'économie du corps. Mot amoureux ou signature contractuelle, les signifiants sont porteurs d'un signifié — dans le premier cas, impossible à avouer (l'adultère), dans le second, impossible à accomplir (la fidélité) —, et que donc, d'une manière ou d'une autre, il faut impérativement du corps, de l'oralité, pour avoir le mot de la fin.

25. Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, *Œuvres complètes*. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, le Club français du livre, tome III, 1967, p. 667.

26. Émile Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Le livre de poche, 1972 [1882].

Pierre Popovic
Université de Montréal

Le Tour au fil des œuvres

En novembre 2005, au beau milieu des incidents graves qui marquèrent « l'incendie des banlieues », le président Chirac qualifia la situation en ces termes lors d'une adresse télévisée à la Nation : « C'est une crise d'identité nationale, une crise des valeurs républicaines, une crise des repères culturels. » Il est probable que, dans l'esprit de leur énonciateur, ces propos n'avaient qu'une portée circonstancielle et limitée dans le temps. Mais il est rare qu'un chef d'état s'exprime de façon aussi directe, et c'est pourquoi je veux prendre cette phrase à la lettre, en lui donnant un poids particulier. Je fais en effet le pari que, si une telle phrase a récemment été dicible par un président français, ce n'est pas affaire de circonstance, mais d'histoire et de société. Pour tenir ce pari, je postule que, depuis la modernité romantique jusqu'à nos jours, l'idée de « France » est inséparable de l'idée de « crise », et que s'il existe au plan de l'imaginaire telle chose que « La France », cette existence

a été et reste inséparable d'une succession de crises majeures. En l'occurrence la crise présente résulte de la conjonction de deux divorces, l'un entre les générations et leur accès au travail, l'autre entre les groupes culturels et leur reconnaissance sociale. Elle a été précédée d'autres moments de sévère tension trouvant leur origine et leur manifestation tangible dans des effondrements militaires (1815, 1870, 1940, etc.), dans des conflits sociaux structurels (1830, 1848, 1851, 1871, 1936), dans des révolutions culturelles (mai 68), dans des redéfinitions de la nature et du rôle du pays (guerres d'indépendance, décolonisation, multiculturalisme).

Le présent projet se soutient de l'axiome selon lequel chacune de ces perturbations sociopolitiques a reçu une réponse forte dans le domaine des arts et de la littérature. Partant de là, je me donne pour objet d'étude l'ensemble des manifestations littéraires (au sens large) produites par l'une de ces réponses. L'hypothèse première est que la création du Tour de France cycliste en 1903 est une réponse au désarroi historique engendré quelque trente ans plus tôt par l'effondrement du Second Empire et la défaite contre l'Allemagne (désarroi que viendra augmenter le clivage des opinions né de l'affaire Dreyfus). Le déficit identitaire issu de 1870 est énorme et de moyenne durée (la « Victoire » de 1918 y mettra provisoirement fin), dans un pays qui, jusque-là, contre vents, débâcles et marées, n'avait cessé de lier son état et son devenir à la grandeur militaire.

Dès sa conception originelle, « Le Tour » est une manière d'inventaire mobile du patrimoine qui réinvente le territoire national. Les cyclistes, très vite transformés en héros de la mythologie populaire, tracent des itinéraires curieux. Au lieu de se faciliter le voyage comme tout voyageur normal le ferait, ils cherchent les difficultés, affrontent les cols, se déplacent sur un véhicule malcommode. Leurs trajets ne sont pas ceux du train qui, lui, inventorie les plaines de France à partir d'un centre d'où partent des espèces de flèches comme s'il s'agissait de harponner des villes éloignées et les empêcher de prendre le large : le Tour, lui, fait une manière de rond, puis revient, d'où son surnom de « La Grande Boucle ».

Il va flirter avec les frontières (plus tard, il les traversera), défie un peu l'au-delà, puis revient à Paris, conjuguant l'idée naissante des vacances et celle plus vieille du tour du propriétaire. Il a des héros? Il leur faut des récits et des chants. La littérature et la publicistique (magazines, journaux spécialisés) s'en chargent : romanciers, poètes, journalistes, chanteurs le mettent en prose ou en vers. La chose sportive est fondamentalement métaphorique : dans sa démesure (et son absurdité), l'effort des coureurs du Tour rassemble des images du succès et de l'échec, de la souffrance, du corps, de la machine, du travail, de l'individu et du groupe (proche ou lointain), de la masculinité et de la féminité, du loisir populaire et de la culture.

En plus de cent ans le Tour s'est bien sûr considéralement modifié pour des raisons matérielles, techniques, économiques, sociales, sportives. Il existe sur lui nombre de travaux historiques (Pierre Chany, Philippe Gaboriau, Georges Vigarello), économiques (Eric Reed, Jacques Calvet), politiques (Jean-Pierre Clément, Jean-François Polo), sémiologiques (Roland Barthes), médiologiques (Jean-Noël Jeanneney, Hugh Dauncey, Fabien Wille) et sociologiques (Pierre Sansot, Dominique Marchetti). Dans le domaine des études littéraires, il n'existe aucune étude qui ait abordé le corpus littéraire et publicistique consacré au Tour à l'aide des moyens de la sociocritique des textes. Portant sur les façons d'écrire et de raconter le Tour, la recherche poursuit deux objectifs : montrer l'apport spécifique de la littérature et de la publicistique à l'imaginaire social et rendre raison de la variation des manières scripturales de thématiser le Tour au cours de son histoire (de 1903 à nos jours). Quatre axes seront développés et corrélés :

A) Axe *littérature et histoire*. L'idée même de « faire le tour de la France » est en soi historique. Avant qu'il ne soit l'affaire des athlètes du dérailleur, le projet de circonscrire la France a été celui des monarques, dont le maintien de la gouvernance nécessitait l'organisation régulière de « tours du domaine » et de visites des vassaux les plus puissants (des débuts de la monarchie jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle). Il fut aussi celui des visiteurs étrangers intellectuels

et bourgeois (XVI^e^-XIX^e^ siècles) attirés par la renommée culturelle et par la puissance politique de la France, celui des compagnons, dont « le tour » constituait un véritable mode de formation, celui des écrivains transposant leur voyage (George Sand, Flora Tristan), et encore celui accompli « par deux enfants » qui apprennent à lire et… à aimer la patrie avec lui[1]. Il importera de relire attentivement ce legs historique, car il porte un complexe de représentations toujours déjà disponibles, toujours déjà réemployables et transformables auquel les écrivains et les publicistes du XX^e^ siècle ne se sont jamais privés de faire appel. Cet héritage laisse dans l'imaginaire social l'image obsédante d'un pays dont on peut ou dont on doit *faire le tour*.

B) Axe *poétique*. Afin de préparer au mieux l'analyse, on la soutiendra par un examen des écrits qui ont eu pour principe de « faire le tour » d'une chose, d'un lieu, voire d'une question. Exploité par de nombreux textes motivés tantôt par l'appel du grand[2], tantôt par l'exploration du réduit[3], le développement narratif ou versifié de ce principe a fait flèches de moyens sémiotiques et rhétoriques particuliers dont on mesurera l'efficace : tendance à l'inventaire et à l'encyclopédisme, usage récurrent de l'énumération et de la synecdoque, projection de la subjectivité dans le mouvement qu'elle a lancé et qui, en retour, finit par la constituer, étapisme du récit, etc. Ces moyens se retrouvent, transformés par les impératifs de la thématisation du sport, sous la plume de ceux qui ont écrit ou écrivent le Tour.

C) Axe *plurimédial*. Les façons de raconter le Tour ont aussi varié en fonction des médias qui assuraient sa diffusion populaire. Le Tour de France ne s'est pas écrit de la même façon à l'époque de la radio, de la télévision, du net, et l'écriture littéraire elle-

1. Voir G. Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris, Belin, 1877.

2. Voir Jules Vernes, *Cinq semaines en ballon*, Paris, Pierre-Jules Hetzel, 1863 et *Le tour du monde en quatre-vingt jours*, Paris, Pierre-Jules Hetzel, 1872.

3. Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Édition José Corti, 1984 [1794].

même s'est modifiée pour relever le défi concurrentiel que lui lançaient ces médias successifs. On portera également l'attention sur les représentations iconographiques (caricatures, peintures, photographies) et cinématographiques[4] afin de prendre acte de leurs dissemblances avec les représentations scripturales. Ce regard passant de l'écrit à d'autres formes d'expression sera aussi l'occasion d'aborder la question particulière des rapports complexes entre la culture populaire et l'écriture littéraire, en s'inspirant pour la résoudre des travaux élaborés par les ethnocriticiens.

D) Axe *sociohistorique*. L'ensemble des analyses et des lectures faites doit conduire *in fine* à mettre en évidence que la représentation du Tour de France varie selon l'état de la société et les circonstances historiques dans lesquels elle prend forme. Au départ du projet, afin d'obtenir une première organisation de la matière, la séquentialisation ordinairement retenue par les historiens du Tour de France sera retenue. Elle distingue à l'accoutumée cinq périodes : de la création à la Première Guerre mondiale (1903-1918); l'entre-deux-guerres (1918-1940); la période gaulliste (1945-1969); la période moderne (1969-1981); la période contemporaine (1981-2006). Il va de soi cependant que cet ordonnancement sera revu et critiqué à mesure de la progression du projet et à l'aune des hypothèses théoriques le gouvernant (voir ci-dessous).

La démarche méthododologique épousera le geste critique qui spécifie la perspective de la sociocritique, lequel comprend trois séquences liées l'une à l'autre : 1. analyse interne des textes retenus à l'aide des méthodes appropriées de description des aspects de la mise en texte et de leurs effets de sens (narratologie, rhétorique, sémiotique); 2. repérage des représentations de l'imaginaire social incorporées par les textes et analyse du traitement que ces derniers leur font subir; 3. dégagement et qualification du travail opéré par la mise en texte sur l'imaginaire social conjoncturel. Dans la deuxième

4. Voir Alex Joffé, *Les cracks*, France, 1968, 110 min. et Sylvain Chomet, *Les triplettes de Belleville*, France, 2003, 78 min.

de ces séquences, le repérage des représentations absorbées se fera de la même manière que dans mes travaux antérieurs sur le concept d'imaginaire social, ce qui signifie qu'il se fera à partir d'un examen des éléments suivants : 1. du principe axiomatique préalable à la constitution de la représentation; 2. des connexions avec des discours mythiques ou cultuels; 3. des oxymores nucléaires donnant à la représentation son caractère problématique (exemple : souffrant, mais vainqueur); 4. de la variation sémantique des désignations (noms, surnoms, titres, toponymes); 5. des traces de recyclage intertextuel et interdiscursif; 6. de l'axiologie (étude des valeurs morales, mais aussi sociopolitiques); 7. du marquage sémiologique des énoncés ou des images (connotations des vêtements, des paysages); 8. des stéréotypes, maximes, idéologèmes et lieux communs charroyés par les écrits; 9. des figures rhétoriques récurrentes; 10. des principaux modes d'intégration cognitive; 11. du mode d'énonciation adopté et de la visée pragmatique des énoncés; 12. enfin, du possible récit latent servant de soutien sémiotique au discours de surface. C'est à partir de cette matrice méthodologique que je compte travailler, tout en veillant à l'adapter et à l'affiner au fur et à mesure des dépouillements et des analyses pratiqués.

Dans les études menées au cours de la pré-recherche[5] qui a conduit à l'élaboration de ce projet, cinq thèmes de recherche ont été privilégiés afin de lancer la réflexion sur des bases concrètes : 1. L'interdiscursivité des textes, car les récits ou les poèmes consacrés au Tour ne sont pas autarciques; ils mêlent au contraire toujours des discours hétérogènes, le politique et le scientifique squattant par exemple le propos sportif; 2. La mise en scène de la souffrance physique et la métaphorisation du travail; 3. La représentation du

5. Voir « La métamorphose des oxymores. Le résumé de l'étape par Henri Desgrange et Albert Londres », *Études françaises*, vol. 44, n° 3 (2008), p. 121-138; « Paulin Gagne et les bécanographes. La bicyclette dans l'imaginaire social de la fin du XIX^e^ siècle », Marc Décimo [dir.], *Les fous littéraires, Orpheus. Revue internationale de poésie*, n°6, 2011, p. 68-92; « Poupou et Maître Jacques dans l'imaginaire social des années 60 », Jean-François Diana [dir.], *Spectacles sportifs, dispositifs d'écriture*, Nancy, Presses de l'Université de Lorraine, 2013, p. 47-62.

corps cycliste; 4. Les procédures d'héroïsation associées à l'écriture du Tour; 5. Le traitement des relations entre l'individu et le groupe.

Marie-Christine Vinson
Université de Lorraine

La promenade à l'envers sur l'âne. Une pratique coutumière, un motif folklorique, une scène de littérature de jeunesse

Le point de départ de cette réflexion est la découverte assez inattendue d'une illustration et d'un court texte rendant compte d'une pratique coutumière de genre charivarique dans un roman pour la jeunesse du XIX^e^ siècle. Paru en 1868 chez Hachette dans la bibliothèque rose, *Diloy le chemineau*[1] de la comtesse de Ségur donne à voir et à lire aux jeunes lecteurs une promenade à l'envers sur un âne ou asouade, scène rituellement organisée pour stigmatiser les maris battus par leurs femmes.

Dans une perspective d'histoire culturelle, l'analyse ethnocritique permettra de suivre, sur quelques exemples, la migration du Moyen-Âge à nos jours de ce schème culturel. Dans un premier temps et

1. Comtesse de Ségur, *Diloy le chemineau*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque rose », 1895 [1868].

comme en contrepoint, on se réfèrera à divers documents ethnographiques et iconographiques pour cerner cette pratique coutumière médiévale encore attestée au XIX^e siècle. Puis, en privilégiant le roman *Diloy le chemineau*, on verra comment la visée « éducative » et « moderne » de la fiction enfantine a folklorisé cette pratique populaire. Enfin, on notera que si la réappropriation fictionnelle de la *chevauchée à rebours sur l'âne* se rencontre encore aujourd'hui dans quelques productions pour la jeunesse, la fascination qu'elle exerce semble reposer sur l'aspect incongru et quasi incompréhensible du rite.

Une pratique coutumière

Dans son *Manuel du Folklore Français contemporain*, Arnold Van Gennep signale que la promenade à rebours sur un âne ou asouade est « une dramatisation organisée pour les maris battus par leur femme ou qui se conduisent dans leur ménage de manière plus féminine que masculine[2]. » Justice locale et populaire, elle sanctionne une transgression au code moral traditionnel et domestique. Dans son fameux livre de 1609, *L'origine des masques, Mommerie, bernez et revennez ès jours gras de Caresmeprenant, menez sur l'asne à rebours et charivary*, Claude Noirot, un juriste royal, propose une illustration ainsi qu'une description de la menée sur l'âne à rebours.

> Le voisin de l'homme battu par sa femme conduit sur un âne à rebours, est mené triomphant par une troupe de masques hideux et vêtements fantasques, brayant d'une voix confuse et insolente et se moquant de ce misérable éperdu, qui est déjà par aventure, trop vivement tourmenté par la grêle domestique et ordinaire, que lui dérobe le jugement, suivant de cette sorte avec passe, pots, soufflets, vieux halecrets, bouteilles, flacons, jambon, ce beau Silène chevauchant l'âne, environné de ses faunes et naïades qui hurlent[3].

2. Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, tome premier, II, Du berceau à la tombe*, Paris, Éditions A et J. Picard, 1976 [réimpression de l'édition originale de 1946], p. 618.

3. Claude Noirot, *L'origine des masques, Mommerie, bernez et revennez ès jours gras de Caresmeprenant, menez sur l'asne à rebours et charivary*, Lengres, Éditeur J. Chauvetet, 1609, p. 50-51.

L'auteur précise encore un peu plus loin dans son texte que ce voisin :

> condamné à s'asseoir sur cette bête et à aller par la ville faire le sot accompagné de ses autres voisins déguisés et barbouillés […] crie sur cet âne à haute voix : *Ce n'est pas pour mon fait, c'est pour celui de mon voisin*[4].

On voit que le mari battu peut être remplacé par son proche voisin. Ce recours ne peut s'expliquer par le refus de l'époux récalcitrant de se prêter à la mise en scène de la chevauchée (les charivariseurs ne reculent pas, en certains cas, devant la manière forte), il est plutôt à comprendre comme un manquement au devoir de contrôle social dont personne ne peut se ternir pour exclu (les droits et les devoirs de voisinage).

Quant à la gravure qui précède cette description, elle propose une représentation simplifiée et ordonnée de la scène : les personnages emblématiques (meneur, chevaucheur, porteur du soufflet) défilent sur un sol quadrillé. Ils sont à la parade et montrent un air réjoui. Même l'âne « mis au pas » semble sourire!

Anonyme, *L'asouade*, gravure, 1609.

Le voisin qui joue le rôle du mari battu, le visage tourné vers la croupe, trône en buvant sur sa monture. Un fol s'active à l'arrière

4. *Ibid.*, p. 51.

de l'âne et fait office de soufflacul. Les soufflets de carnaval, en inversant l'ordre du monde, redonnent l'âme par le bas. Mais c'est un fou sans foule. Et il faut bien joindre le texte au dessin pour avoir le bruit et la fureur liés à cette manifestation, entendre les injures fuser, ressentir la pression de la foule rieuse, percevoir le grotesque des postures plus ou moins obscènes (comme le soufflacul). Cette obscénité burlesque est bien sûr à mettre en relation avec la Fête des Fous et la Fête de l'Âne[5] qui constituent l'arrière-plan culturel de l'asouade comprise comme une sorte de *parodia sacra*.

La tension entre dessin et texte rend compte, dans une certaine mesure, de la double signification du rite : à la fois désordre rituel engendré par les bruits dissonants et le monde mis sens dessus dessous (monter à rebours) pour régler une inversion des normes sociales et un renversement des rôles (la hiérarchie homme/femme), et ordre réel rétabli en réinsérant dans la communauté celui qui s'en était exclu par une conduite mettant en danger les règles admises par tous. « Collectives, extériorisées, ritualisées, spectaculaires[6] », telles sont les techniques du contrôle social des conduites domestiques matrimoniales.

Castaing de Roquefort, *L'asouade*, dessin, 1847.

5. Arnold Van Gennep, *Manuel du folklore français contemporain, tome 1, VIII, Cycle des douze jours de Noël aux rois*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1998, p. 3446-3465.

6. Daniel Fabre, Bernard Traimond, « Le charivari gascon contemporain : un enjeu politique », Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt [dir.], *Le charivari,* Paris, EHESS, 1981, p. 30.

Un dessin publié dans un numéro de *L'Illustration* de 1847[7] apporte une nouvelle représentation de l'asouade, pratique encore vivante au XIXe siècle. Ce magazine illustré vise un lectorat aisé, cultivé, bourgeois et plutôt parisien. Pour tenir ce lectorat exigeant au courant de ce qui se passe, l'hebdomadaire accorde à l'image un rôle important. La chevauchée infâmante à rebours sur l'âne comme rite de stigmatisation est bien évidemment violente et brutale. Et l'image de *L'Illustration* valorise la virulence des charivariseurs et la solitude du charivarisé, honteux et recroquevillé sur son âne. Le spectateur visé, le lecteur parisien, découvre, avec une méfiance certaine, les mœurs si particulières des campagnes françaises.

Un motif folklorisé

Ancienne, spectaculaire, parfois caractérisée par des traits d'obscénité, assez violente quand elle implique la participation forcée de la victime, l'asouade, pratique coutumière qui règle les dérégulations matrimoniales, semble n'avoir que peu de rapport avec la littérature de jeunesse. Et l'on peut s'étonner, à juste titre, de la référence à une telle manifestation rituelle dans *Diloy le chemineau*, roman écrit par la comtesse de Ségur en 1868.

Avant la page où il est question d'asouade, le roman présente deux personnages qui appartiennent à la lignée des hommes faibles, gouvernés par leurs femmes : Moutonet et le père Robillard. La fiction les convoque tous les deux pour servir de contre-modèle comique et rappeler la convention, partagée par l'ensemble de la société, de la supériorité de l'époux dans le mariage. Le texte se construit une figure de mari battu qui correspond à son système de valeurs : le rôle est tenu par un villageois, un dominé social, ce qui permet de grossir le trait, de renforcer le ridicule : on peut rire franchement. Et cela n'aurait été guère possible si la fonction avait été occupée par

7. Ce dessin de Castaing de Roquefort publié dans *L'Illustration* du 7 août 1847 figure dans le dossier iconographique qui accompagne l'article de Daniel Fabre et Bernard Traimond, « Le charivari contemporain : un enjeu politique », *op. cit.*

un représentant de la classe dominante. L'observation des mœurs paysannes peut devenir un moment éducatif efficace vécu sur le mode ludique aussi bien pour les petits aristocrates de la fiction que pour les petits lecteurs aisés des classes dominantes qui lisent les romans de la comtesse de Ségur.

L'asouade proprement dite occupe une page. Devant la crainte que Moutonet exprime à l'égard de sa future femme, le comte d'Alban, en homme d'expérience et en homme d'autorité (il est général), s'autorise à faire la morale et à rappeler ce qui arrive à « un mari qui a peur de sa femme » : « Le village se rassemble, on place le mari de gré ou de force sur le dos d'un âne, le visage du côté de la queue, et on le promène dans tous les hameaux de la commune[8]. » La description, brève, est donnée sous la forme d'une explication appauvrie : plus de théâtralisation festive, plus de bruits dissonants et de rires ambivalents à la fois joyeux et sarcastiques. La violence est minorée et l'obscénité censurée.

Dans cette asouade virtuelle (elle n'a pas véritablement lieu), le rite est réduit à n'être plus qu'une forme de chantage à l'obéissance, c'est-à-dire une correction annoncée par un adulte responsable (le comte, un dominant, un propriétaire) à un enfant immature (le villageois Moutonet, une personne de la campagne) qui a besoin qu'on lui dise comment se comporter. Le dominant puérilise le « peuple » en transformant la coutume en pénitence. Et la coutume ainsi transformée peut réintégrer le monde de l'enfance où obéir est une vertu éducative. Enfin moralisée, elle n'est plus qu'une sorte de jeu dissuasif. Le processus de moralisation et de folklorisation à l'œuvre dans le texte désamorce la violence patente du rite. La manifestation n'est pas nommée par M. d'Alban. Sans nom, le rituel est compris, par les jeunes enfants du roman et par les jeunes lecteurs certainement, comme une sorte de promenade amusante et curieuse qu'on aimerait expérimenter.

8. Comtesse de Ségur, *op. cit.*, p. 114.

Le texte est accompagné d'une illustration de Castelli qui se trouve sur la même double page.

Horace Castelli, « On le promène dans tous les hameaux de la commune », gravure sur bois, 1868.

La promenade à l'envers sur l'âne a retenu l'attention de l'artiste pour une vignette grand format, parce qu'il y voit une scène haute en couleur de la vie paysanne qui permet de croquer le mouvement des personnages et d'exploiter le côté comique de la situation. C'est un tableau pittoresque que l'illustration enferme dans un lieu géographique (le village) et dans un monde social (les paysans). Chacun est à sa place et y joue son rôle. On est convié à rire de ce monde exubérant, provincial, mais on ne souhaite pas vraiment en faire partie, ce qui n'arrivera pas si l'on respecte l'ordre matrimonial.

La promenade à l'envers sur l'âne dans *Diloy le chemineau* n'est plus qu'une scène de genre, un motif culturel littéraire. Contre-exemple pour les enfants sages et civilisés, elle acquiert une portée didactique en montrant l'indispensable hiérarchie des sexes dans le couple. Sur le mode ludique, les jeunes lecteurs apprennent le bon ordre social : le monde représenté par les petits aristocrates de la

fiction ne doit pas se confondre avec le monde des villageois dont on découvre les agissements avec étonnement et même amusement. D'une certaine manière, le texte et l'illustration cherchent à faire comprendre que ne pas se conformer à l'ordre matrimonial de la domination masculine reviendrait à un véritable déclassement. De plus, dans ce dernier quart du XIX^{e} siècle, les techniques de contrôle social se transforment : elles deviennent plus personnalisées et plus confidentielles. Dans la visée « éducative » et « moderne » de la fiction enfantine, le rite est devenu un rite de papier.

Une esthétisation du sauvage

La chevauchée à rebours sur l'âne peut se rencontrer encore aujourd'hui : elle semble bien souvent étrange, inouïe, et même si elle n'est pas toujours comprise, elle séduit. En elle, on perçoit la poésie d'une conduite ensauvagée.

Charivari[9] d'Hortense Dufour peut servir d'exemple. Ce roman pour la jeunesse qui vise plutôt les adolescents donne à lire la reconstitution médiévale d'une promenade sur l'âne, dans un récit mené tambour battant. Le dernier chapitre, intitulé « La promenade sur l'âne », raconte le remariage d'un veuf avec une toute jeune fille, orpheline née d'une prostituée et élevée par un groupe de lavandières. Il s'agit déjà d'une situation charivarique. La fiction ajoute un nouvel élément : le soir des noces, on croit, mais c'est une méprise, qu'il est battu par sa femme. Il ne peut alors échapper à une asouade. Pour narrativiser cette pratique coutumière, l'auteure convoque toute une imagerie médiévale qui repose plus ou moins sur des stéréotypes.

Le roman ne s'impose pas le respect d'une certaine vérité ethnographique, il cherche plutôt à confronter ses héros à la violence ensauvagée de l'asouade dans une sorte de télescopage entre loi coutumière et sentiment amoureux moderne. La chevauchée, avec

9. Hortense Dufour, *Charivari*, Paris, Seuil, 1998.

son mélange tapageur de bouffonnerie et de cruauté et sa foule vociférante ne semble plus être l'instrument du contrôle social, elle change de sens. Mise au service d'une esthétisation des sentiments amoureux, elle laisse la force de l'amour triompher et le couple se reformer : ils descendent de l'âne et interrompent le rituel.

Le roman d'Hortense Dufour est une fiction illustrée dont les dessins ont été réalisés par Blutch. Le chapitre 7 propose une illustration pleine page de la promenade sur l'âne.

Blutch, « Les voici ensemble tournés vers la queue de l'animal… », dessin, 1998.

Cette illustration sombre entre en tension avec le texte. Elle donne aux participants de la promenade sur l'âne un aspect étrange, inquiétant. Par la diversité des masques, des déguisements, des instruments à faire de la musique et du bruit, la foule représentée rappelle celle qui mène le charivari dans *Le Roman de Fauvel*, la plus ancienne attestation de cette pratique coutumière dans la littérature écrite française[10]. Mais ce que donne à voir Blutch, c'est une sorte de chevauchée sur l'âne « triste », à l'instar des « carnavals tristes » — comme celui de Bâle par exemple. L'arrière-plan est occupé par une foule dense, oppressante : une sorte de troupe masquée, ensauvagée (on distingue un masque d'ours, un autre portant de grandes cornes), venant d'un ailleurs inconnu, le royaume des morts. Pas de joie, pas de convivialité, une juxtaposition d'individus sans relation les uns avec les autres. Une esthétique du noir et blanc où le couple offre l'image de deux personnes liées l'une à l'autre et qui, seules, manifestent des émotions. Les sentiments amoureux pourraient alors être le dernier espoir possible.

Le logo des Éditions du Rouergue propose un autre exemple de migration de ce motif de la promenade à l'envers sur l'âne.

Logo (plus en cours d'utilisation) des Éditions du Rouergue, reproduit avec l'accord de la maison d'éditions et d'Olivier Douzou.

10. Gervais de Bus, *Le Roman de Fauvel*, Paris, vers 1320. BNF, département des Manuscrits, Français, 146, fol. 34. Ce célèbre manuscrit contient divers textes composés vers 1316 par plusieurs auteurs proches de la chancellerie du roi Philippe le Bel. *Le Roman de Fauvel* de Gervais du Bus prend pour cible les milieux ecclésiastiques, notamment les ordres mendiants, et la cour royale. C'est le seul texte illustré du manuscrit : l'artiste dessine de grandes compositions qui traduisent avec beaucoup de verve les scènes les plus animées du poème, comme le charivari qui se déroule à l'occasion de la nuit de noces du héros, un cheval nommé Fauvel.

Cette galopade évoque — pour celui qui connaît — la promenade à l'envers sur l'âne. En effet, si la posture de celui qui monte l'animal est toujours la même c'est à peu près tout ce qui reste de cette pratique coutumière. Le cavalier/lecteur n'est pas une victime. L'âne biblique et phallique est remplacé par une vache espiègle. Le rite est inconnu, sa fonction de contrôle social a disparu. Pas de dérision punitive orchestrée par une foule moqueuse et joyeuse. Le logo, lui, propose une manière de lire différente, c'est-à-dire une rupture avec la façon dominante de faire : découvrir d'autres façons de penser, de sentir, de comprendre. L'oralité communautaire (il n'y a pratiquement pas d'écrit dans le rituel de la chevauchée à rebours) a en quelque sorte laissé la place au monde de la littératie où, dans le tête à tête personnel avec le texte, chaque lecteur construit son propre rapport au monde.

Le dessin se découpe avec une grande netteté, entièrement noir sur un fond blanc. Il fait penser aux silhouettes projetées sur un écran dans le théâtre d'ombres. Ce qui est donné à voir, c'est l'ombre esthétisée d'un rite perdu. Exemple d'altérité anthropologique du proche, le rituel de la promenade sur l'âne est si éloigné de nos mœurs et de nos techniques de contrôle social qu'il s'est pratiquement effacé de la mémoire collective. Restent des traces, des traits que les artistes réassemblent et réinvestissent pour leur donner un sens nouveau.

Anne-Marie David
Université de Montréal

Les représentations littéraires du travail (1945-2012). Une thèse sociocritique

La rentrée littéraire française de 2010 a été l'occasion de la parution de plusieurs romans sur le monde du travail. Le jeune narrateur de *Libre, seul et assoupi*[1] de Romain Monnery relate avec humour ses premiers démêlés avec le marché de l'emploi, tandis que *L'Enquête*[2] de Philippe Claudel décrit sur le mode kafkaïen une Entreprise tentaculaire où les suicides se multiplient. Nathalie Kuperman et Thierry Beinstingel, quant à eux, traquent dans *Nous étions des êtres vivants*[3] et *Retour aux mots sauvages*[4] le langage et les discours structurant la tragédie salariale quotidienne des anonymes et des sans-grade. Finalement, le prix Goncourt fut alors attribué au

1. Romain Monnery, *Libre, seul et assoupi*, Paris, Au Diable Vauvert, 2010.
2. Philippe Claudel, *L'Enquête*, Paris, Stock, 2010.
3. Nathalie Kuperman, *Nous étions des êtres vivants*, Paris, Gallimard, 2010.
4. Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010.

roman *La carte et le territoire*[5] de Michel Houellebecq, qui, s'il ne prend pas directement le travail à bras-le-corps, en est profondément innervé et propose plusieurs réflexions intéressantes sur son devenir, sa portée philosophique et l'aliénation qui semble lui être consubstantielle. Ce soudain regain d'intérêt pour l'une des réalités les plus importantes de la vie des membres de nos sociétés occidentales de capitalisme avancé s'insère parfaitement dans le paradigme du « retour du réel » observé par Dominique Viart dans la littérature produite depuis les années 80. Selon Viart, cette littérature serait revenue des errements formalistes des années 60 et 70 en réinvestissant de façon massive des domaines temporairement abandonnés aux sciences humaines, en premier lieu desquels l'histoire et les conditions sociales. Si cette grille de lecture très large manque de nuances, force est de constater qu'elle est éclairante ici et que l'usine représente la porte d'entrée idéale du second champ d'investigation identifié par Viart, comme semble le prouver la parution simultanée, en 1982, de *Sortie d'usine*[6] de François Bon et de *L'excès-l'usine*[7] de Leslie Kaplan.

La publication de ces œuvres participe cependant d'un mouvement relativement isolé dans la littérature contemporaine, du moins si l'on considère celle-ci en regard de sa tradition. La place accordée à l'activité salariée et particulièrement à ce qui représente encore sa forme achevée dans l'imaginaire collectif, soit le labeur ouvrier[8], est aujourd'hui restreinte : les travailleurs, relégués le plus souvent à une fonction narrative secondaire, voire à celle de toile de fond, n'ont plus l'importance qu'ils avaient dans les grands romans du travail des deux derniers siècles. On pourrait donc conjecturer à cet effet que la rentrée 2010 marque un tournant notable dans les représentations qu'on se fait du travail : pour la première fois,

5. Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

6. François Bon, *Sortie d'usine*, Paris, Minuit, 1982.

7. Leslie Kaplan, *L'excès-l'usine*, Paris, P.O.L., 1987 [1982].

8. « Ce qui frappe d'emblée dans les conceptions quotidiennes du travail, c'est la prégnance de la figure du travailleur manuel et salarié. » Alain Clémence, « Le travail dans la pensée quotidienne », Mark Hunyadi et Marcus Mänz [dir.], *Le travail refiguré*, Genève, Georg Éditeur, 1998, p. 94.

sa conception dominante semble séparée de la figure du tâcheron manuel — mais aussi dénuée de toute fixité, voire de toute humanité chez Claudel. Si, à la suite du sociologue Robert Castel, on considère le travail comme moyen d'insertion dans la structure sociale[9] — et non seulement comme rapport technique de production —, le changement est d'importance et c'est véritablement une part de la cohésion sociétale qui est mise en jeu par ce renouvellement conceptuel du travail. Celui-ci se fait à la fois « moteur et révélateur des mutations contemporaines[10] », dont l'étude des aspects variés permet une appréhension de dynamiques qui dépassent sa réalité propre.

Brève histoire des représentations du travail

C'est, globalement, à cette compréhension assez large que j'aimerais parvenir dans ma thèse, en étudiant la vision littéraire du travail en relation avec ses transformations contemporaines. Les écrits que j'étudie s'inscrivent, je l'ai mentionné, dans une histoire extrêmement riche et complexe, dont un aperçu est nécessaire pour saisir la portée du projet. Les représentations actuelles ne peuvent en effet être saisies indépendamment d'une tradition du « roman social » : la grève dépeinte en 2004 par François Bon dans *Daewoo*[11], par exemple, est un écho déceptif à celle de *Germinal*[12]. Sophie Béroud et Tania Régin expliquent l'émergence de ce genre social par la coïncidence historique, au XIX^e^ siècle, de deux phénomènes : la forme romanesque devient dominante alors que le capitalisme entre dans sa phase industrielle et monopolistique. Le roman, « instrument d'exploration du réel et d'analyse de la société[13] », prend alors en

9. Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1995.

10. Michel Lallement, *Le travail. Une sociologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 13.

11. François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.

12. Émile Zola, *Germinal*, Paris, Flammarion, 2008 [1885].

13. Sophie Béroud et Tania Régin, *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2002, p. 10.

charge les peurs, le désarroi, les problèmes multiples causés par les changements en cours.

C'est Victor Hugo, avec *Les misérables*[14], qui passe à l'histoire comme le premier grand romancier français de la « question sociale », l'équivalent français de Charles Dickens. L'ouvrier n'occupe pourtant qu'une place très ténue dans le roman, et n'est représenté que par le personnage de Fantine. Il faut attendre le naturalisme pour que le travailleur se déplace au cœur du récit et devienne sujet romanesque à part entière : Emile Zola dépeint le monde de l'ouvrier parisien dans *L'assommoir*[15] et celui des mines du Nord quelques années plus tard dans *Germinal*. À côté de ce roman social pratiqué par des écrivains de métier se développe aussi une littérature prolétarienne, qui connaît une période faste suite à la révolution russe de 1917. Le mouvement s'organise alors dans une visée ouvertement militante, et est théorisé dans son manifeste, *Nouvel âge littéraire*[16], par Henry Poulaille en 1930. L'écrivain ouvrier est tenu de relater son expérience et de décrire son milieu sans fioritures et pour sa propre classe. À rebours de cette littérature prolétarienne, l'école populiste concurrente, si elle prend aussi « le peuple » pour objet considère « petites gens et ouvriers » dans une perspective pittoresque et esthétisante[17] — et ne leur destine aucunement ses réalisations. Troisième force en présence, le réalisme socialiste préconisé par l'Union des écrivains soviétiques est introduit en France dans les années 30 par Louis Aragon. Cette « esthétique impossible », dans les mots de Régine Robin[18], implique une redéfinition radicale du métier d'écrivain, qui n'est réellement acceptée — par certains — qu'après le choc de la Deuxième Guerre mondiale, avant que le flambeau revendicateur ne soit repris par le roman contestataire des années 60 et 70. Les

14. Victor Hugo, *Les misérables*, 3 t., Paris, Le livre de poche, 1985 [1862].

15. Émile Zola, *L'assommoir*, Paris, Flammarion, 2000 [1877].

16. Henry Poulaille, *Nouvel âge littéraire*, Paris, Valois, 1930.

17. Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 294.

18. Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

représentations se font ensuite plus fragmentaires, à l'image d'une société plus éclatée. Suite à l'arrivée de Mitterrand au pouvoir en 81, la gauche ne tient pas ses promesses et laisse les travailleurs sur leur faim en matière de réformes sociales[19]. Puis, la chute du Mur de Berlin en 89 marque la fin du « socialisme réel » et de l'immense espoir qu'il avait suscité, incarné dans la frange ouvrière du salariat. Délaissée par les formes consacrées, celle-ci trouve alors refuge dans les genres paralittéraires, notamment le néo-polar. La représentation du travail y étant soumise aux obligations du récit d'enquête, elle est automatiquement liée au crime et aux troubles sociaux. Des récits d'origine « prolétarienne » continuent également à transmettre les nouvelles donnes de l'expérience ouvrière, sous la menace constante de la délocalisation et du chômage.

Problématique du projet de recherche

Même s'il est rapide, cet aperçu historique montre que la vision du travail proposée par la littérature française a été l'objet d'une modification radicale et progressive depuis la Deuxième Guerre mondiale, en parallèle avec des marchés du travail et de l'emploi bouleversés par la désagrégation du fordisme et sous le coup de mutations diverses — financiarisation des entreprises, déqualification ou requalification, etc. — qui en font des données à la fois précaires et complexes. En réaction, les écrits du travail se métissent, lorsque des auteurs intègrent la photographie et les nouveaux médias à leurs œuvres, et adoptent des formes narratives souvent diffuses, inachevées, à l'image d'un salariat dont les contours comme les frontières internes apparaissent de plus en plus insaisissables. Comme l'explique Castel, la condition ouvrière n'est plus emblématique du salariat dans son ensemble, et c'est justement de cette passation ou plutôt de cet élargissement qu'il me semble passionnant et nécessaire de creuser les fondements imaginaires.

19. Voir à cet effet Didier Eribon, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2010 [2009].

Pour bien saisir ce vaste processus, je me propose donc d'en étudier la mise en forme — par le biais de microlectures — dans les écrits narratifs de 1945 à l'époque présente. Mon but est de comprendre l'évolution du rôle narratif du travail et d'examiner son lien (qui n'a rien d'un simple reflet) avec les discours alimentant sa réalité socio-historique. À ce découpage diachronique se surimpose une division formelle, puisque l'analyse des textes sélectionnés me permet d'identifier les trois modes principaux d'une poétique contemporaine du travail — ou à tout le moins ce que je considère comme tel — à savoir le témoignage, le polar et ce que j'appelle, faute de mieux, l'auto-réflexivité.

Méthodologie illustrée

La conjonction que laisse entrevoir ces objectifs entre, d'une part, un questionnement extra-littéraire et, de l'autre, des moyens esthétiques appelle une démarche sociocritique. Cette herméneutique sociale décrit et analyse *comment* un texte dit quelque chose — sa forme — afin d'atteindre *ce qu'il dit* de la société — son contenu. La prééminence du texte qui en découle montre bien que la sociocritique, loin de se constituer en théorie ou en science unique, embrasse plutôt l'ouverture d'une perspective qui vise le particulier avant de chercher à en dégager le général. En conséquence, c'est l'objet de l'analyse qui détermine les outils qu'elle mobilise. Dans mon projet de recherche, les textes considérés mettent de l'avant différentes représentations du travail : il s'agira donc d'analyser la manière dont ils intègrent, transforment et dynamisent les éléments d'un *imaginaire social* français du travail en évolution. Le concept, élaboré par Pierre Popovic, « est conçu comme le résultat d'une *littérarité* générale », déduite de la sémiotisation de la réalité à l'origine des « ensembles interactifs de représentations corrélées » qui le composent. Dans cet imaginaire, la littérature fait figure de « formation problématique » puisque, activant les mêmes modes de sémiotisation que lui à sa manière, elle est à même d'installer en son sein ce que Popovic appelle une « distance sémiotique ».

Et de conclure : « L'objectif propre de la sociocritique consiste à mesurer cette distance sémiotique sur le fond de ce continuum [de la littérature et de l'imaginaire social] et à la comprendre[20]. »

Pour « baliser » l'écart en question en identifiant les composantes d'un imaginaire social du travail, je me suis donné cinq principaux thèmes de recherche, qui correspondent à cinq constantes de la thématisation dans les textes : la *langue*, la *culture*, le *cadre spatio-temporel*, les *conflits interdiscursifs* dont le travail est l'objet et finalement son *rôle* et sa *fonction*. Chacun appelle des ressources spécifiques qui seraient trop longues à détailler ici, aussi je me contenterai de donner un aperçu de la méthode pratique que j'emploie, sans oublier qu'en sociocritique l'élaboration théorique et conceptuelle est inséparable de l'analyse textuelle. Je tâcherai donc de jeter les bases de ma propre démarche de lecture à partir d'exemples concrets tirés de mes analyses.

La sociocriticienne décortique dans un premier temps les mots, les images, l'intertexte et l'interdiscours intégrés par un texte avant d'examiner ensuite la façon dont la mise en forme de ce texte travaille de façon dynamique ce lot de reprises issues de l'imaginaire social conjoncturel et lui donne sens. Pour préciser la nature de ces rapports — de contradiction, de détournement, de défamiliarisation — entre les textes littéraires retenus et l'imaginaire social, je procèderai à des analyses précises de chacun des romans de mon corpus, à la fois afin de saisir les redondances et les modifications formelles sur cette moyenne durée de quelques cinquante ans et de proposer une lecture globale de l'évolution de la représentation romanesque du travail et de la débâcle industrielle. J'entends aborder ce dernier point par le biais de l'œuvre de François Bon, auteur contemporain que j'ai déjà mentionné à quelques reprises. Ses écrits m'interpellent parce qu'ils soupèsent les retombées humaines et communautaires

20. Pierre Popovic, « Introduction », *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008, p. 11-33.

de la fin, problématique et encore ouverte, de l'âge industriel. *Daewoo*, par exemple, est une chronique fictive de la fermeture des usines coréennes éponymes qui incarnèrent un bref espoir de renouveau économique dans une Lorraine dévastée par la faillite de la sidérurgie. Dans *Paysage fer*[21], sont patiemment interrogés les restes d'un bassin industriel déliquescent entrevu, tous les jeudis, par les fenêtres du train Paris-Nancy. À l'affût des résonances d'une vie et d'une culture menacées, l'écrivain se heurte à la question d'une transmission impossible faute de destinataire. L'ambiguïté de la situation tient de son oscillation entre l'existence et la perte, que Bon problématise lorsqu'il se fait, avec *Temps machine*, mémorialiste d'un « monde emporté *vivant* dans *l'abîme*[22] ». Dans *Paysage fer*, cette déshérence est inscrite à même les lieux traversés, dans tout le « fer » qui borde les voies.

L'analyse de ce récit favorise donc, parmi les thèmes de recherche susmentionnés, celui du *cadre spatio-temporel*, lequel est traversé par une tension inséparable de la position d'énonciation : les espaces observés sont transformés sous l'action combinée de la mémoire et de l'écriture selon la relation altérée au monde qu'impose le train, mais sont aussi, en eux-mêmes, écartelés entre une nature dévoyée et une industrie déclinante. Or, cette tension se répercute dans la vision qui se dégage du travail, lequel se trouve symboliquement associé — c'est ici le thème *rôle et fonction* qui est affecté — à la guerre. Celle-ci façonne en effet l'espace traversé de bout en bout : les édifices commémoratifs et guérites bétonnées sont autant de stigmates qui le transforment en « paysage de mémoire », duquel les signifiants « Marne » et « train » réactivent à eux seuls des contenus historiques liés respectivement aux Première et Deuxième Guerres mondiales — les batailles de la Marne et les déportations en wagons de la SNCF. Tous ces « fantômes » sont appréhendés en relation avec le monde du travail, lorsqu'il est dit du paysage que « tout cela est

21. François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2000.

22. François Bon, *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 93. Je souligne.

provisoire qui pue son siècle et sa guerre et ses usines[23] ». L'équation historique établie — *guerre* + *usines* = *XX^e siècle* — prend une tonalité particulière en regard d'une autre, posée par Hannah Arendt en introduction de son *Essai sur la révolution*, selon laquelle « guerres et révolutions ont déterminé la physionomie du XX^e siècle[24] ». Si la juxtaposition des deux bilans met en lumière le lien de l'usine à la révolution (industrielle), leur commune association de ces termes à celui de guerre révèle l'envers pestilentiel de la glorieuse ère du fer qui se termine : la « boucherie » dont témoignent, dans *Temps machine*, « ceux qui revenaient de Verdun l'œil égaré de qui a vu l'humanité aux prises avec elle-même, un grand rouage mal lancé et on était déjà au terminus[25]. »

La sauvagerie de l'histoire envahit donc le paysage et informe la vision qu'on en a par la fenêtre : elle y est actualisée par l'industrie lourde qui, si elle « meurt » à son tour, a beaucoup tué. Le rappellent en sourdine les nombreux cimetières jouxtant les usines entre deux gares désertes, et le crie le panneau indiquant le décompte des morts et des blessés à l'entrée de l'aciérie de Longwy. Notons encore que cette connexion sémiotique de la guerre et du travail est une constante des textes que j'étudie : dans *Élise ou la vraie vie*[26], publié en 1967 par Claire Etcherelli, une équivalence encore plus forte est établie entre les deux réalités. Plus précisément, le travail en vient ici à représenter la guerre : il en endosse les traits et reconduit les significations, au moyen notamment de réseaux d'images communs. L'usine où travaillent les protagonistes et le conflit franco-algérien sont caractérisés au moyen d'un même champ sémantique de l'animalité, ils envahissent métaphoriquement l'espace urbain de concert et s'inscrivent conjointement au sein d'une série d'oppositions entre souillure et propreté. Ce discours

23. François Bon, *Paysage fer*, *op. cit.*, p. 19.

24. Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, traduit par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1967 [1963], p. 9.

25. François Bon, *Temps machine*, *op. cit.*, p. 93-4.

26. Claire Etcherelli, *Élise ou la vraie vie*, Paris, Gallimard, 1982 [1967].

hygiéniste étant extrêmement prégnant dans la société française des années 60, alors en pleine modernisation, la fonction réflexive de la littérature vis-à-vis de l'imaginaire social posée tout à l'heure se vérifie. En dévoilant les affinités cachées et moralement désastreuses de la modernisation avec les expériences de la guerre et du travail à la chaîne, le roman projette les aboutissements aussi bien de la logique tayloriste prônée par l'usine que des discours racistes qui fondent la justification métropolitaine de la guerre d'Algérie, tout en montrant leur imbrication au sein d'une organisation sociale dont ils alimentent le système de représentations.

Cette étude de texte et la précédente sont incomplètes : j'y ai simplement présenté les conclusions de deux analyses menées séparément — et de manière beaucoup plus approfondies. J'espère cependant que la confrontation de leurs résultats convainc de la pertinence du projet de recherche et de la validité de sa démarche, puisqu'elle permet de mettre en lumière l'une des caractéristiques essentielles du travail. Sa juxtaposition thématique réitérée à la guerre est révélatrice de la violence qui lui est intrinsèque, comme le confirment les études en sociologie du travail. L'aliénation, les accidents, les suicides et le stress en milieu salarial sont autant de manifestations d'une même brutalité du travail, laquelle génère des rapports forcément inégaux : dans l'émission de *Là-bas si j'y suis* du 22 mai 2013, consacrée au reportage d'Hannah Arendt sur le procès Eichmann à Jérusalem[27], David Mermet et ses invités n'ont pas hésité à adapter le concept de « banalité du mal » à la conduite systémique des cadres d'entreprises d'aujourd'hui. Les tensions extrêmement fortes qui découlent d'une telle situation, les œuvres narratives les expriment quant à elles au moyen de renvois imaginaires, de stratégies formelles particulières et d'une sape généralisée des fictions idéologiques qui constituent le soubassement de la légitimité historique du travail. Il importe selon moi de les révéler, de manière à mieux comprendre des réalités essentielles à la fois sur les plans social et littéraire.

27. Disponible en ligne : http://www.franceinter.fr/emission-la-bas-si-jy-suis-eloge-de-la-desobeissance.

Sophie Ménard
Université de Lorraine

Démon de midi et crime caniculaire. *La Petite Roque* de Maupassant

La Petite Roque[1] de Maupassant, publiée en 1885, est l'histoire d'un crime, perpétré par le maire d'un village normand, M. Renardet, qui viole et assassine une paysanne, la petite Roque, âgée de douze ans. Après le meurtre, il est hanté par sa victime et finit par se suicider pour échapper à la hantise. Notre propos est de montrer que ce texte valorise une continuité entre les frontières de la nature et la culture[2], du domestique et du sauvage, des mondes des morts et des vivants, et, enfin, de la jeunesse et de la vieillesse. Cette porosité est le signe d'un ensauvagement propre aux franchissements des passages dangereux de l'existence. Nous faisons

1. Guy de Maupassant, *La Petite Roque*, *Contes et nouvelles*, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2009, p. 618-650.

2. Voir sur la porosité des limites entre nature et culture, Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 19-57.

alors l'hypothèse que le crime est la suite funeste, mais logique, d'une série de passages rituels ratés suscitant un désordre généralisé, que le retour de la morte redouble et symbolise. Récit de revenant et de hantise, cette nouvelle se caractérise par une riche interdiscursivité culturelle synthétisant et synchrétisant les multiples formes de l'ensauvagement masculin[3].

Retraçons les circonstances du crime[4]. Relatant « l'horrible jour » qui l'a conduit à tuer, Renardet explique que, ne se sentant pas bien, « il était resté dans sa chambre jusqu'à l'appel du déjeuner. Après le repas, il avait fait la sieste; puis il était sorti vers la fin de l'après-midi[5] » où il rencontre la petite Roque sur le bord de la Brindille. On le sait, l'homme qui s'endort à l'heure fatidique du midi est sujet, lorsqu'il se réveille, à être en proie à des fièvres dangereuses, et à être la victime des démons femelles que sont les Sirènes, les Néréides, les Nymphes, les Sphinges[6]. Le texte maupassantien sémiotise ce topos folklorico-mythique d'une rencontre surnaturelle entre un homme tourmenté et une jeune fille au sortir de son bain : « Il demeurait là

3. Nous travaillons présentement à une étude des formes composites du *saltus* dans le récit (voire de l'ensauvagement du récit); cet article reprend certaines de nos hypothèses préliminaires. Pour des raisons éditoriales, nous ne prendrons ici que l'exemple de Renardet. Sur le processus d'ensauvagement tel qu'étudié par l'ethnocritique, voir Marie Scarpa, « Sauvage, vous avez dit "Sauvage"? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature*, 2009, nº 153, p. 36-49; Véronique Cnockaert, « L'Empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, nº 145, 2009, p. 37-49.

4. Pour une lecture très minutieuse de la topographie de ce crime, voir André Targe, « Topographie de la violence », *Littérature*, nº 20, 1975, p. 49-61. Pour une lecture sociocritique de *La Petite Roque*, voir Henri Mitterand, « Le récit et son discours impliqué : *La Petite Roque* de Guy de Maupassant », *Littérature*, nº 140, 2005, p. 113-124. De même, on pourra lire l'article de Francis Marcoin, qui propose une lecture axée sur l'imaginaire social de la guillotine et de la République : « Sous la hache. Lecture de "la Petite Roque" », *L'École des lettres*, II, nº 13, numéro spécial sur Maupassant, 1992-1993, p. 85-94.

5. Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 637. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses précédées de la mention *PR*.

6. Voir Jean-Jacques Wunenburger, « Le midi de la vie, l'imaginaire d'une crise », Danièle Chauvin [dir.], *L'imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 214; Roger Caillois, *Les Démons de midi*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1991, p. 62-63.

[…] comme si une fée impure eût fait apparaître devant lui cet être troublant et trop jeune, cette petite Vénus paysanne, née dans les bouillons du ruisselet, comme l'autre, la grande, dans les vagues de la mer. » (*PR*, p. 638). Or, au contraire des contes et des lais où le héros fait la connaissance de sa future épouse près d'une rivière et dans une forêt, et différemment des mythes où le malheur s'abat sur les imprudents qui surprennent « une nymphe ou une déesse en train de se baigner[7] », le renard de la nouvelle de Maupassant succombe à la « force irrésistible » (*PR*, p. 639) de son démon intérieur. Si le texte naturalise la rencontre merveilleuse en la transformant en viol et en désenchantant la magie de cette Vénus, réduite à n'être qu'une version locale de la « grande » déesse de l'amour, il lui emprunte néanmoins son folklore des eaux[8]. En effet, la petite Roque, symbolisée métonymiquement par les objets de la couturière (le couteau d'enfant, le dé à coudre et l'étui à aiguilles retrouvés près de son cadavre), est bien une Parque, qui file le destin. Son bain rituel l'associe non seulement à Vénus, mais également à Mélusine : les motifs du sang, de la nudité, de l'eau, de la tour et du vol des vêtements appartiennent au réseau mythologique de la fée de Lusignan. De même, elle s'apparente aux multiples fées des eaux, les ondines, Circé, ou encore la Lorelei, cette nymphe aquatique qui apparaît sous la forme d'une jeune fille « dont la beauté et les charmes tournent la tête à tous les jeunes gens, aux hommes et même aux vieillards[9] » et dont le nom signifiant « rocher de perdition[10] » fait écho à celui de la petite Roque. Rappelons que le récit se termine

7. Philippe Ménard, « L'heure de la méridienne dans la littérature médiévale », Nadine Henrard, Paola Moreno, Martine Thiry-Stassin [dir.], *Convergences médiévales : épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, p. 338.

8. D'autres rencontres amoureuses ou passionnelles survenant « au bord de l'eau » apparaissent chez Maupassant, notamment dans sa poésie. Voir « Au bord de l'eau » et « Vénus rustique ».

9. Aloïs Henninger, « Le Rocher de Lurlei et Lorelei », *Le Rhin et ses bords depuis les sources du Rhin jusqu'à la mer*, Paris, Scriba frères, 1857, p. 311.

10. Charles Schoebel, « Lorelei », *Actes de la société philologique*, vol. 15, 1885, p. 109.

sur la mort de Renardet, qui, « pareil à un nageur », s'élance du haut de sa tour hantée, tombe dans la rivière et se fracasse le crâne sur une roche.

Le récit reconfigure non seulement cet imaginaire aquatique, mais également le complexe symbolique de l'apparition du démon de midi associé ici à la chaleur caniculaire. C'est en effet sous « l'ardent soleil de juillet » (*PR*, p. 622) que se déroule le crime[11] :

> Mais, dès qu'il fut dehors, l'air lourd et brûlant de la plaine l'oppressa davantage. Le soleil, encore haut dans le ciel, versait sur la terre calcinée, sèche et assoiffée, des flots de lumière ardente. Aucun souffle de vent ne remuait les feuilles. Toutes les bêtes, les oiseaux, les sauterelles elles-mêmes se taisaient. […] Il lui semblait qu'une main inconnue, invisible, lui serrait le cou […]. Seule une pensée vague le hantait depuis trois mois, la pensée de se remarier. (*PR*, p. 637)

Ce jour-là, Renardet, après avoir eu « plusieurs de ces visions obsédantes », ressent le besoin d'aller « respirer la brise fraîche et calmante » et « le désir […] de se baigner dans la Brindille pour se rafraîchir et apaiser l'ardeur de son sang » (*PR*, p. 638)? N'est-il pas ensauvagé par la fureur du sang noir qui est de nature sexuelle[12]? Ne dit-on pas dans les campagnes françaises que « le sang est trop agité pendant les chaleurs[13] »? Les premiers jours du mois de juillet, appelés « les jours au chien », sont d'ailleurs frappés d'un interdit de travail et de baignade[14]. Comme le confirment les ouvrages astronomiques et scientifiques publiés tout au long de ce siècle positiviste, une partie de la population croit fermement « aux influences malignes

11. De même, la découverte du corps est placé sous un chaud soleil, dont la chaleur est pour Renardet intolérable : « "J'ai rudement chaud", dit le maire. Et, se baissant vers la Brindille, il y trempa de nouveau son mouchoir qu'il replaça encore sur son front. » (p. 623)

12. Bertrand Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 119.

13. *Ibid.*, p. 136.

14. Charles Beauquier, « Les mois en Franche-Comté. Juillet », *Revue des traditions populaires*, 14e année, t. XIV, no 7, juillet 1899, p. 443.

des canicules[15] ». Camille Flammarion écrit à propos de l'étoile du chien, Sirius, devenue synonyme « des grandes chaleurs de l'été », que cette période placée sous son regard maléfique a « le privilège de donner la rage aux chiens et la fièvre aux humains[16]. » C'est d'ailleurs le saint caniculaire Roch (Roque) qui a pour vertu de guérir de la rage et de la peste, données par les « flèches brûlantes du soleil[17] ». Enfin, rappelons, avec l'ethnologue Bertrand Hell, que

> la *virtus* singulière de la semence masculine porte la marque indéniable de la chaleur du Soleil. […] Temps de l'embrasement de la terre, la saison caniculaire correspond à une phase d'ensemencement viril. […] La rétention du sperme se conjuguant à l'excès de chaleur n'est-elle pas en mesure de provoquer une calcination de la bile noire des plus funestes[18]?

Le récit maupassantien actualise ce système de créances caniculaires, car il fonctionne en homologie avec le statut socio-culturel de Renardet.

15. Gabriel Dallet rappelle les « préjugés » « enracinés dans l'esprit du public » : « la croyance aux influences malignes des canicules est de même établie; selon les uns, ce sont les fièvres qui sévissent à cette époque; suivant les autres, c'est un moment redoutable où les maladies se font le plus généralement sentir. » (« Astronomie. La Canicule », *La Science illustrée*, t. 6, second semestre, 1890, p. 114). Comme l'écrit également Louis Bautain, « le temps de la canicule met en général les hommes dans une mauvaise disposition; il remue la bile, dérange les voies digestives, et rend par là plus irritable. Aussi est-ce ordinairement à cette époque qu'éclatent les mauvais desseins et les ressentiments longtemps comprimés, les passions accumulées, les volontés refoulées. C'est le temps des perturbations morales […]. » (*Philosophie morale*, t. I, Paris, Dezobry, E. Magdeleine et cie et Ladrange, 1842, p. 181). Enfin, Pierre Larousse note : « on connaît l'influence funeste que nos pères attribuaient à la canicule, et qu'on lui attribue encore de nos jours. » (*Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. III, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1867, p. 264.)

16. Camille Flammarion, « Sirius, le grand chien », *Les Étoiles et les curiosités du ciel*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882, p. 472. Sirius a fasciné les astronomes du XIX^e siècle, car cette étoile est la plus lumineuse du ciel européen.

17. Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 71.

18. Bertrand Hell, *op. cit.*, p. 271.

En effet, Renardet est, au moment du crime, en grand deuil :

> Depuis la mort de Mme Renardet, il souffrait sans cesse sans bien comprendre pourquoi […]. Il était veuf depuis six mois à peine et il cherchait déjà dans les environs quelle jeune fille ou quelle veuve il pourrait épouser lorsque son deuil serait fini. (*PR*, p. 638)

Notons que les deux seules figures féminines du récit sont précisément une jeune fille, la petite Roque, et une veuve, la mère Roque… Pour une lecture ethnocritique, cet état particulier du grand deuil, qui se réfère à une culture de la mort, indique un statut de transition associé dans les rites de passage à l'étape de marge[19]. Renardet est en dehors de l'amour, dans un état liminaire où les mondes des vivants et des morts sont poreux[20]. Tourmenté par des images sensuelles, ce jeune veuf, âgé de quarante ans, est en train de subir le démon du midi, compris comme un retour d'âge. Précisément, l'homme à l'âge critique est, selon l'ethnologue Véronique Moulinié, « en proie aux agitations de [son] sang » et « aux désordres de [sa] sexualité[21] ». Le veuvage est donc vécu pour Renardet comme une inactivité sexuelle qui s'accorde mal des rythmes du corps masculin et des saisons.

19. Rappelons que la logique séquentielle du rite de passage, selon Arnold Van Gennep, est tripartite : la phase de séparation où l'individu est séparé de son groupe; la phase de marge où le sujet liminaire change d'état et fait l'expérience de l'ensauvagement; enfin, la phase d'agrégation où l'initié est réintégré dans le groupe. (Voir *Les Rites de passages*, Paris, Picard, 1988 [1909].)

20. Voir à ce sujet, Robert Hertz, « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort » (*Année sociologique*, première série, tome X, 1907), *Sociologie religieuse et folklore* (Paris, Presses universitaires de France, 1970, [1928]) et Van Gennep qui écrit : « Pendant le deuil, les vivants et le mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants d'une part et le monde des morts de l'autre, et dont les vivants sortent plus ou moins vite selon qu'ils étaient plus étroitement apparentés au mort. » (*Les Rites de passages*, *op. cit.*, p. 211.) On comprend que, durant cet état particulier, les vivants associés au défunt soient souvent hantés, comme Renardet.

21. Véronique Moulinié, *La chirurgie des âges. Corps, sexualité et représentations du sang*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1998, p. 251. Ou comme l'écrit Saint-Beuve, dans ses *Poisons*, « il vient un âge critique pour les hommes, après l'âge de la création et de l'invention féconde passée. Ils tournent les uns à l'aigre et au sur, les autres au fade et au douceâtre, et d'autres au grossier. H. est dans ce cas; il a tourné au cyclope. » (*Mes poisons*, Paris, Union générale d'éditions, 1965 [1869], p. 53.)

Dès lors, on peut retracer une triple causalité à l'accès de sauvagerie et à la fureur érotique passagère de Renardet : une causalité météorologique et saisonnière (la canicule), une causalité biologique (le retour d'âge), une causalité socio-culturelle (le veuvage). Ces trois causalités sont, sur le plan symbolique, intimement liées à une rage caniculaire[22] : aux « flots de lumière ardente » du soleil lui-même « ardent » répond « l'ardeur du sang » de Renardet. Par le truchement de connecteurs et de motifs reconnus par la tradition (le sommeil à midi, la nature caniculaire, l'absence de vent, la chaleur écrasante, le sang réchauffé, le désir sexuel), le texte associe l'ardeur mauvaise de l'étoile de Sirius et l'apparition d'une fée des eaux à une crise du passage, vécue comme une période d'ensauvagement du sang. Il s'agit bien de l'âge critique qui est le dernier soubresaut d'une virilité en train de s'éteindre et qui se caractérise par « une poussée des pulsions sexuelles[23] ». Relisons le texte maupassantien :

> Il avait une âme chaste, mais logée dans un corps puissant d'Hercule, et des images charnelles commençaient à troubler son sommeil et ses veilles. Il les chassait; elles revenaient; et il murmurait par moment en souriant de lui-même : « Me voici comme saint Antoine ». (*PR*, p. 638)

Faut-il rappeler qu'à midi, sous la pleine chaleur du soleil, saint Antoine voit un hippocentaure[24]? Dans tous les cas, les images sensuelles chassées qui ne cessent de revenir suggèrent que Renardet

22. Les dates correspondant à la temporalité populaire de la canicule sont plus ou moins variables durant le XIX^e^ siècle; selon Dallet, elle dure du 12 juillet au 23 août. (Gabriel Dallet., *op. cit.*, p. 114), pour d'autres, elle commence le 25 juillet et se termine le 22 août. Notons que la découverte du corps de la Petite Roque a lieu en juillet (p. 622), les recherches durent tout l'été (p. 631). Et comme les saints caniculaires (Bertrand Hell, *op. cit.*, p. 149), Renardet veille sur son chien Micmac.

23. Pierre-Henri Galier, *La sexualité après cinquante ans*, Paris, Balland, 1973, p. 51; cité par Véronique Moulinié, *op. cit.*, p. 230.

24. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 86-87. Philippe Walter écrit : « L'hippocentaure apparaît à midi; c'est évidemment un démon du midi […]. La nature caniculaire de ces créatures s'accorde bien avec leur lieu habituel de résidence : les étendues arides du désert. On notera qu'Antoine est à leur image. Il a élu domicile dans un fort abandonné infesté de reptiles et dans un désert aride. » (« Antoine, le

est déjà hanté avant le crime, soit avant le retour de la revenante. Le texte maupassantien raconte qu'être hanté par des fantasmes sexuels ou encore par une jeune fille, c'est être atteint par le démon de midi, c'est être en proie à l'âge critique.

Le démon de l'insolation est un démon de la croisée des destins, midi étant l'heure où le soleil est à son point culminant et où l'ombre a disparu. Précisément, la jeune fille et le veuf forment ensemble « les signes contraires de la croissance et du déclin » à l'image de la mythologie du midi et du soleil au zénith[25]. La petite Roque et Renardet constituent, en effet, les deux pôles de la sexualité et des êtres sexués. L'une, « presque mûre » (*PR*, p. 638) dont le sexe apparaît, est dans une phase ascendante; l'autre, trop mûr dont le sexe disparaît, est dans une phase descendante : au cœur de ces processus féminin et masculin se trouve la même problématique d'un trouble du sang et de la sexualité. Qui plus est, le temps symbolique du retour d'âge est celui d'un retour en arrière qui a pour effet de créer une coexistence de la vieillesse et de la jeunesse. Plus spécifiquement, « le démon du midi […] ramène [l'homme mûr] vers l'agitation passionnelle désordonnée propre à l'adolescence[26] ». L'homme au midi de sa vie est non seulement hors du temps, mais « il aime de manière sauvage, anormale[27]. » Or, du point de vue culturel, le veuf partage avec la jeunesse masculine plusieurs points de rencontre : il n'a pas de

centaure et le Capricorne du 17 janvier », Philippe Walter [dir.], *Saint-Antoine entre mythe et légende*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 123.) Notons également que saint Antoine a pour pendant saint Christophe dont la fête, le 25 juillet, marque souvent le début de la canicule. Comme l'écrit Walter, « calendairement parlant, la fête de saint Antoine se place symétriquement à six mois de la fête de saint Jacques de Compostelle (ou de saint Christophe). […] Antoine et [Christophe] se situent calendairement aux deux portes de la Voie lactée : ils nous renvoient à un seul et même mystère : le voyage initiatique des âmes. » (*Ibid.*, p. 132). Médiateurs entre le monde de l'ici-bas et celui de l'au-delà, luttant incessamment contre les démons et autres incarnations de l'homme sauvage, Antoine et Christophe sont des figures psychopompes, comme Renardet, pourrait-on dire, qui a le don de voir une revenante.

25. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 97.

26. Véronique Moulinié, *op. cit.*, p. 232.

27. *Ibid.*, p. 259.

« définition statutaire stable » et il occupe socialement une « place instable[28]. » Est-il dès lors étonnant de retrouver dans le texte des indices d'une initiation masculine ratée qui s'apparente à un retour en jeunesse? L'initiation à la virilité pour les jeunes garçons passe par un ensauvagement où ils apprennent à « "faire couler" le sang, littéralement et symboliquement parlant[29] ». Il y a dans le portrait de Renardet, qui partage une « communauté des destins ontologiques[30] » avec le goupil (voire avec le Renart du célèbre roman médiéval), une forme de sauvagerie :

> Homme d'énergie et même de violence, […] plein d'instincts sauvages de chasseur et de batailleur, il ne comptait guère la vie humaine […]. Tuer quelqu'un en duel, ou à la guerre, ou dans une querelle, ou par accident, ou par vengeance, ou même par forfanterie, lui eût semblé une chose amusante et crâne, et n'eût pas laissé plus de traces en son esprit que le coup de fusil tiré sur un lièvre. (*PR*, p. 640-641)

Ne distinguant pas le sang versé de la chasse, de la guerre et du meurtre, Renardet confond précisément, comme un jeune garçon, les symboliques qui fondent l'accession à la masculinité : en effet, l'apprentissage de la virilité « s'efforce, comme l'écrit Yvonne Verdier, de tracer la frontière entre la chasse et le meurtre, le meurtre et la guerre, actes sanglants dont la connaissance et la pratique font du jeune homme un homme[31]. » Faut-il se surprendre, dans ces conditions, que Renardet mélange également viol, prostitution et remariage? Étant incapable de contrôler l'ensauvagement ni du sang ni du sexe, il maîtrise mal sa puissance virile, ce qui nous semble

28. Claude Karnoouh, « Le Charivari ou l'hypothèse de la monogamie », Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt [dir.], *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre Nationale de la Recherche Scientifique*, Paris, La Haye, New York, École des Hautes Études en Sciences Sociales et Mouton Éditeur, 1981, p. 40.

29. Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 201.

30. Philippe Descola, *op. cit.*, p. 195.

31. Yvonne Verdier, *Coutume et destin*, Paris, Gallimard-NRF, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1995, p. 222.

être une des caractéristiques de l'âge critique, dont parle ce récit : le quadragénaire s'apparente ainsi à un jeune garçon, qui a mal franchi les étapes initiatiques du sang.

Travaillé par l'âge du midi, dans un temps qui superpose la vieillesse et la jeunesse, Renardet va violer une jeune fille qui est en âge d'être sa propre fille. Cette double rupture dans l'ordre du temps et des âges reproduit la structure de la nouvelle qui se caractérise par des décalages temporels et qui est construite sur une logique de l'empiètement des temps. En effet, elle fonctionne en homologie avec « la crise du midi [qui] est pensée comme une forme de rencontre entre deux temps différents, deux histoires opposées, qui se succèdent et se touchent donc en un milieu[32] ». Commençant le lendemain du crime, la première partie dure deux jours qui correspondent à la découverte du corps et au début de l'enquête. La deuxième partie condense un temps plus long qui évoque les « recherches [qui] durèrent tout l'été » (*PR*, p. 631) et l'automne où Renardet tente de se suicider. À ce moment, le récit effectue un retour en arrière qui s'apparente à une superposition temporelle, ou comme l'écrit Louis Forestier à une « surimpression[33] » : « sa pensée, malgré lui, *retournait* au jour du meurtre, et le lui faisait *recommencer* dans ses détails les plus secrets. » (*PR*, p. 637, nous soulignons). Comme Renardet, le récit effectue un saut temporel et saisonnier sous la forme d'un passage de l'automne à l'été. Il y a bien une actualisation temporelle et structurale de la métaphore de « l'automne de la vie », qui signifie l'âge critique et qui se réfère à une conception attestée au XIX^e^ siècle des rapports entre les âges et les saisons[34]. Comme un retour d'âge qui est une sorte de flashback biologique, le récit

32. Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 218.

33. Louis Forestier, « Notes » sur *La Petite Roque*, Pl., t. II, p. 1522.

34. Véronique Moulinié, *op. cit.*, p. 282. Voir par exemple, l'ouvrage du chirurgien Victor Pauchet, *L'Automne de la vie. L'Homme et la femme à l'âge critique*, Paris, J. Olivent, 1932. Voir également Alain Charraud, « Analyse de la représentation des âges de la vie humaine dans les estampes populaires du XIX^e^ siècle », *Ethnologie française*, t. I, n° 1, 1971, p. 59-78.

fait retour sur lui-même. Sa segmentation temporelle se colle donc au temps biologique et saisonnier du retour d'âge, présentant deux temps qui se chevauchent et qui coexistent : la temporalité narrative coïncide avec un temps particulier de la marge et du passage[35].

Concluons : midi est une « heure du passage » où, comme l'écrit Roger Caillois, « le soleil paraît s'arrêter […] au milieu de sa course, phénomène qui accentue la réalité de cet *instant* comme heure de passage et qui justifie qu'il soit nommé l'heure immobile[36]. » Ainsi, prisonniers d'un passage immobile, voire suspendus et figés sur la frontière du midi, la jeune fille morte avant l'heure et le veuf en proie au démon caniculaire sont des mal-passés. Le texte de Maupassant met en scène deux « retournants[37] » : Renardet et la petite Roque sont à des tournants de la vie, c'est-à-dire à l'âge des passages critiques. Ce sont également deux vies qui n'ont pas pris le bon tournant, deux vies déviées qui sont condamnées à retourner errer sur les lieux du tournant/passage raté. C'est ce que nous appelons avec les ethnologues des « vies à l'envers », des vies qui se retournent sur elles-mêmes, qui sont inversées[38]. La petite Roque revient de

35. La nouvelle de Maupassant est d'ailleurs structurée par de multiples retours, tant du point de vue de sa structure temporelle, de la construction anthropologique de ses personnages que de son interdiscursivité. En effet, elle s'inscrit dans la lignée des récits traditionnels de retour de mauvais morts. L'intertexualité avec *Le Roman de Renart* est aussi à noter comme une forme de retour du Moyen Âge féodal dans le XIXe siècle. Enfin, l'axiologisation politique du texte est également structurée par des retours, notamment liés à l'Ancien Régime. Renardet provient en effet d'une « bourgeoisie presque noble qu'on rencontrait souvent dans les provinces avant la Révolution » (p. 620), qu'on pourrait donc qualifier comme sise dans un entre-deux social problématique en ce XIXe siècle hanté par le retour de la vieille noblesse émigrée. Rappelons que cette dernière, à partir de la Restauration, revient, comme un fantôme, prendre possession de ses châteaux spoliés (Voir sur ce sujet, Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées. France, Grande-Bretagne, États-Unis, 1780-1940*, Paris, Tallandier, 2011, p. 105-112). La bourgeoisie serait-elle, elle aussi, dans son démon du midi?

36. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 58.

37. George Sand, « Les trois hommes de pierre », *Légendes rustiques*, Bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », vol. 73, version 1.01, p. 65-66. http://beq.ebooksgratuits.com/vents/sand-legendes.pdf

38. Voir Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, nº 145, 2009, p. 25-35.

l'au-delà pour hanter son meurtrier et pour lui signifier, tel un intersigne, sa mort prochaine. Psychopompe, elle est une préposée maléfique à la médiation et au passage. Renardet, de son côté, subit un accablant retour d'âge, sous la forme d'une virilité mal maîtrisée, et ne cesse de faire retour sur les lieux du crime qu'il hante à sa manière. On le voit, la lecture de type ethnocritique s'intéresse à la construction proprement culturelle des personnages, des espaces et du temps. Le conglomérat d'embrayeurs liés au démon de midi et à l'ensauvagement caniculaire sur lesquels repose le récit suggère que ces substrats folkloriques, reconfigurés par l'écriture maupassantienne, forment une matrice culturelle structurant la nouvelle. Ainsi, la « sémiotique du naturel[39] » qui traverse le texte — la chaleur de juillet, les arbres émasculés, le souffle du vent qui s'arrête, etc. — est culturellement définie : ce n'est pas n'importe quelle nature, c'est celle de la canicule, traditionnellement et narrativement construite comme le moment du retour des morts et de l'apparition du démon de midi. Dès lors, ces motifs ne sont pas que des éléments résiduels, archaïques, voire dé-historisés; au contraire ils dynamisent le modèle narratif en ajoutant une ethnochronologie véhiculant des créances, attestées au XIX^e^ siècle, liées aux gués dangereux du passage du temps, qu'il soit saisonnier (la canicule), biologique (l'âge critique et la puberté) ou symbolique (le temps du deuil et du retour des morts). Ils servent donc non seulement à évoquer un tabou du siècle — l'âge critique masculin —, mais également à dire la présence du sauvage dans le civilisé et dans le proche, la proximité de l'étranger du dedans et enfin la renardie d'une bourgeoisie prise à son propre piège.

39. Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 118.

Vicky Pelletier
Université du Québec à Montréal

À défaut d'ensauvagement, la sauvagerie

Dans *Running Wild* (*Sauvagerie*[1] en traduction française), paru en 1988, J. G. Ballard s'intéresse au phénomène des communautés fermées[2]. Ce récit prend la forme d'une enquête menée par un consultant psychiatre adjoint de la police de Londres, Richard Greville, qui doit faire la lumière sur un massacre sordide resté inexpliqué : au matin du 25 juin 1988, tous les adultes présents à Pangbourne Village, une communauté fermée située dans la banlieue ouest de Londres, sont assassinés à quelques minutes

1. J. G. Ballard, *Sauvagerie*, traduit par Robert Louit, Auch, Tristram, 2008 [1988]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*.

2. Cet article reprend certaines idées développées plus longuement dans un chapitre de ma thèse de doctorat, intitulée « Habiter et circuler dans l'œuvre de James Graham Ballard : société, urbanité, fiction » (Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, mai 2014, 371 f.).

d'intervalle, tandis que leurs treize enfants, âgés de huit à dix-sept ans, sont portés disparus. Après plusieurs mois d'investigation ponctués de visionnements de bandes-vidéo, de visites de la scène du crime et du dépouillement minutieux des éléments de preuve, Richard Greville arrive à la conclusion que les enfants sont responsables des meurtres de leurs parents, une hypothèse que la *doxa* policière refuse cependant d'entériner, préférant s'en tenir à l'hypothèse, plus plausible à ses yeux, selon laquelle les enfants ont été enlevés par les meurtriers de leurs parents. Après avoir analysé les modalités de mise en texte du discours social entourant les communautés fermées, je montrerai comment l'agencement narratif et symbolique du récit, qui repose sur une logique empruntée au rite de passage, peut être envisagé en termes de ratage initiatique.

Puisque le massacre qui est au cœur de l'intrigue de *Sauvagerie* a eu lieu dans une communauté fermée, sa narration convoque le discours social entourant ces nouvelles formes, hautement contestées, de quartiers résidentiels sécurisés. La communauté fermée est un phénomène urbain dont la popularité est intrinsèquement liée à la perception d'une désagrégation des liens communautaires et de l'augmentation des violences dans les grandes villes. Ces constructions urbanistiques planifiées répondent, selon leurs promoteurs, à un besoin de sécurité et à une volonté de reconstituer des liens de voisinage. L'enclave résidentielle détourne de la sorte la logique proverbiale selon laquelle « on choisit ses amis, mais on ne choisit pas ses voisins » : acheter une habitation dans un tel endroit, c'est en effet prétendre pouvoir décider de son voisinage et s'assurer de son homogénéité. Le récit dévoie, quant à lui, un autre proverbe, celui qui veut que « qui a bon voisin a bon matin ». D'un coup de plume, la fausseté du discours de mise en marché des enclaves résidentielles est révélée : à Pangbourne Village, la communauté s'avère bien virtuelle. Ni les clôtures ni les caméras de surveillance n'ont empêché le drame, elles l'ont même favorisé.

Pour débuter son enquête, Richard Greville consulte les documents qui retracent l'origine de Pangbourne Village, une ville

imaginaire, « située à […] environ quarante-huit kilomètres à l'ouest de Londres. » (*S*, p. 18-19) Malgré son nom, qui convoque un ensemble de relations sociales associées au monde rural, le narrateur précise que « Pangbourne Village n'a pas été bâti près du site d'un quelconque village, ancien ou existant » (*S*, p. 19) : il a plutôt profité d'une politique de dérèglementation ayant permis le développement de nouvelles zones résidentielles sur d'anciennes terres agricoles adjacentes à la métropole. Le lotissement apparaît sans filiation historique, géographique ou communautaire avec les territoires qui l'entourent : son toponyme a une fonction purement publicitaire. Les recherches de Greville confirment qu'à Pangbourne Village, la communauté n'existe que dans le nom du lotissement : l'entraide, la réciprocité et la solidarité, qui fondent le modèle traditionnel du voisinage, sont presque entièrement évacuées. Il n'en reste que des reliquats, comme lorsque Jeremy, l'un des adolescents, se rend chez ses voisins les Winterton : « Ils supposent qu'il est venu laver le véhicule, un des travaux bénévoles de bon voisinage que les parents de Pangbourne ont persuadé leurs enfants d'effectuer. » (*S*, p. 116) Mais au matin du 25 juin 1988, Jeremy est plutôt là pour les assassiner.

Dans le cadre de son enquête, Richard Greville visionne une vidéo tournée par la police quelques heures après le drame. La description qu'il en propose reconduit le discours entourant les communautés fermées : celles-ci proposeraient, dans un premier temps, un type d'aménagement urbain qui valorise à outrance une rationalisation de l'espace et la pureté, tant physique que morale. Elles engendreraient, en conséquence, un univers où règne la façade, rappelant les décors de cinéma ou le parc à thème. Enfin, elles exacerberaient le sentiment d'insécurité, qu'elles avaient pourtant justement pour mandat d'atténuer.

La violence du massacre qui s'est déroulé sur son territoire ne semble effectivement pas avoir altéré la cohérence urbanistique de l'endroit. Espace planifié et aménagé, Pangbourne Village surprend l'enquêteur par son élégance, son caractère civilisé et rationnel.

Il remarque « les arbres d'ornement » (*S*, p. 11) qui bordent les allées, séparant géométriquement les habitations, et l'absence « d'impureté et de désordre » (*S*, p. 13). Alors que les premières victimes apparaissent à l'écran, Greville retrouve cette obsession de l'ordre jusque dans la posture des cadavres : M. Garfield a « la tête appuyée contre l'enceinte latérale de la chaîne hi-fi, comme pour capter une fugace note d'ornement » (*S*, p. 14), tandis que son chauffeur a encore sa casquette à la main, que sa femme tient toujours « sa brosse à cheveux jaune » (*S*, p. 15) et que rien n'a été déplacé dans la pièce principale, la femme de ménage justement « abattue pendant qu'elle époussetait le mobilier. » (*S*, p. 15) Dans la maison suivante, celle des Reade, l'ordre demeure : les résidents assassinés sont encore « attablés devant leur breakfast, bien calés sur leurs sièges à chaque bout du long rectangle laqué, comme comblés un moment à la pensée de cette vie riche et paisible qu'ils ont su se créer. » (*S*, p. 16) Même dans la mort, les choses semblent continuer comme à l'habitude : les hommes se rendent à leur travail, les femmes de ménage astiquent, les époux prennent leur petit-déjeuner et font leur toilette. Ce contraste entre l'intégrité préservée de l'environnement et la violence des événements qui viennent de se produire trouve un écho dans les remarques de Greville au sujet de l'importance de la façade. À ses yeux, les habitants de Pangbourne Village s'apparentent plus à des acteurs qu'à des êtres humains en chair et en os. Il ne manque d'ailleurs pas de comparer l'atmosphère « étrangement décoloré[e], vidé[e] de toute émotion » qu'il y retrouve à un laboratoire « n'employant aucun opérateur humain. » (*S*, p. 11)

Monde de l'ordre et de la façade, la communauté fermée est également un espace qui exacerbe les frontières. L'érection de barrières et l'installation de systèmes de sécurité à la fine pointe de la technologie rendent visibles et multiplient les seuils. Les inspecteurs remarquent, en ce sens, que « la résidence semble tout de même un peu conçue comme une forteresse. […] Ou une prison… » (*S*, p. 39) À Pangbourne Village, plusieurs traversées doivent être effectuées

avant d'accéder à l'intérieur des demeures. Cette particularité rend d'ailleurs perplexes les enquêteurs, qui ne peuvent croire qu'un ou des individus aient réussi non seulement à entrer, mais aussi à ressortir, et cela en passant complètement inaperçus.

Or, si la description de la scène insiste certes sur les frontières, elle met surtout en évidence les zones de passage : postes de contrôle, porches et portes sont autant de seuils que traverse la caméra pour documenter le drame. Une logique du franchissement et de la transgression des frontières (spatiales, mais aussi symboliques) se juxtapose à celle de la clôture et de l'enfermement. Le film des policiers s'ouvre en effet sur l'entrée principale que constitue « le poste de garde contrôlant l'accès aux dix maisons […] qui forment l'enclos résidentiel » (*S*, p. 11). Le premier « phénomène de marquage » d'une « célébration du seuil[3] » est assuré par « le logo de la société de sécurité privée » (*S*, p. 11), qui vient souligner la privatisation de l'espace, tandis que « [l]'hygiaphone réservé aux visiteurs » (*ibid.*) remplace la traditionnelle sonnette. Derrière la porte du poste de garde git l'agent de sécurité David Turner, mort étouffé par un étrange cerf-volant transformé en piège. La caméra poursuit son chemin, multipliant les traversées, passant par la « porte ouverte » (*S*, p. 15) et entrant dans la maison des Garfield, avant d'en ressortir pour aller du côté de celle des Reade, où « les deux agents en faction […] s'écartent du porche » (*S*, p. 16). Greville remarque que les mouvements de la caméra s'organisent selon une « séquence entrée-morts-sortie » (*S*, p. 17), traduisant spatialement un enchaînement d'étapes qui rappellent celles des rites de passage tel que décrit par Arnold Van Gennep (séparation, marge, agrégation). Le travelling mortifère de la caméra invite conséquemment à penser le massacre dans la perspective d'un ratage initiatique. À Pangbourne Village, la mort symbolique, qui se situe au cœur de tout rite de passage, a été remplacée par la mort réelle, violente et sans retour.

3. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, cité par Françoise Dubost, « Les agréments de l'entrée », *Communications*, 70, 2000, p. 60.

« Faire la Jeunesse » au village de Pangbourne

En effet, la narration de *Running Wild* s'appuie, pour reconstituer le massacre, sur les grands schèmes anthropologiques liés aux rites de passage que sont la voie des oiseaux et les phases de la puberté au féminin. Selon l'ethnologue Daniel Fabre, « faire la Jeunesse » consiste en « l'exploration dangereuse de marges, de limites dont on voudrait qu'elles séparent fermement les polarités opposées qui servent à penser le monde : le sauvage et le policé, le masculin et le féminin, les vivants et les morts[4]. » Les enfants de Pangbourne se situent très exactement dans un espace-temps marqué par l'incomplétude et l'instabilité identitaire. Pour en faire la démonstration, intéressons-nous plus particulièrement à deux des personnages du récit, Mark Sanger et Marion Miller.

Mark Sanger : cerf-volant et « voie des oiseaux »

Selon Daniel Fabre, « [c]haque étape, de l'enfance à l'adolescence, est marquée par une progression dans la maîtrise du monde naturel et social, qui emprunte la voie des oiseaux[5]. » Pour le jeune garçon découvrant le monde qui l'entoure, « fouiller les buissons, grimper aux arbres, gravir des falaises sur la trace des oiseaux c'est, indissociablement, élargir son horizon social[6]. » Les phases de ce processus initiatique au masculin sont ponctuées d'un apprentissage de l'ensauvagement, qui suppose la maîtrise de la nature, tant extérieure (la flore et la faune) qu'intérieure (envies, désirs, pulsions). Comme le signale Marie Scarpa, « [e]xplorer les marges ensauvagées […] fait partie intégrante du parcours adolescent… mais à condition

4. Daniel Fabre, « "Faire la jeunesse" au village », Giovanni Levi et Jean-Claude Schmitt [dir.], *Histoire des jeunes en Occident. L'époque contemporaine*, t. 2, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1996, p. 75.

5. Daniel Fabre, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 26e année, no 99, juillet-septembre 1986, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 11.

d'en sortir[7]. » Or, si les enfants de Pangbourne sont bien engagés dans un cheminement où ils doivent s'ensauvager pour devenir des adultes « civilisés », ils restent au bout du compte enfermés dans une phase de marge : entre le monde des vivants et des morts, de l'enfance et de l'adulte et, ultimement, de la sauvagerie et de la civilisation.

Dans cette perspective, attirons l'attention sur le cerf-volant modifié de Mark Sanger : l'objet agit comme un révélateur de l'initiation dévoyée et inachevée du jeune homme. Au départ, il apparaît comme un jeu d'enfants parmi d'autres. Par sa forme et sa possibilité de flotter dans les airs, le cerf-volant s'apparente bien entendu à un oiseau, dont il prend d'ailleurs souvent l'aspect. Or, plutôt que de se contenter de le faire voler, Mark Sanger a tôt fait de le transformer en un piège sophistiqué qui lui servira d'arme pour tuer l'un des gardiens de sécurité chargés de patrouiller le lotissement. La transformation du cerf-volant en piège s'apparente au processus identifié par Daniel Fabre, où la « passion des oiseaux » se développe comme « le long prélude à la chasse[8] ». Or, dans le récit, la tuerie des gardiens de sécurité par les enfants est narrativement construite comme une chasse. La nature, dont on avait signalé auparavant l'ordonnancement, voire l'effacement, devient soudainement plus luxuriante, foisonnante : le poste de garde se situe « sur sa butte herbeuse » (*S*, p. 105) et l'on mentionne la présence d'un « dense massif de rhododendrons » (*S*, p. 106). La terre se fait également « molle » et « humide » (*ibid.*), tandis que les enfants s'approchent subrepticement « [c]achés dans le feuillage du saule » (*S*, p. 109) et « redispos[ant] le feuillage » (*S*, p. 106) après leur passage. Constamment en mouvement et prenant des poses attentives à l'environnement qui les entoure, ils guettent, signalent, coupent, assemblent et surveillent. Mark Sanger procède au repérage du gibier (à savoir les gardiens de sécurité), tandis que les autres

7. Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 225.

8. Daniel Fabre, « La voie des oiseaux », *op. cit.*, p. 13.

gamins se dissimulent et attendent, tels des chasseurs embusqués. Lorsque le signal de l'attaque est lancé, la dernière phase de la chasse peut commencer, soit l'abattage de l'animal, qui s'effectue avec des armes on ne peut plus appropriées : un piège (le cerf-volant) et une arbalète. Chasseur, braconnier, trappeur, Mark accumule les marques identificatoires qui le relient à l'univers anthropologique du sauvage. Mais, au lieu de faire passer dans le monde adulte, comme il se doit, l'initiation par les oiseaux (et par la chasse de la bête) fait ici sombrer dans la sauvagerie. Les morts, dramatisées par les rites de passage, ne sont plus symboliques, mais littérales, d'où le ratage initiatique qui s'ensuit.

Marion Miller : un ratage initiatique au féminin

Alors que Mark Sanger et ses camarades s'ensauvagent en se confrontant aux limites du lotissement, expérimentant « la voie des oiseaux », Marion Miller fait parallèlement son entrée en adolescence. Âgée de huit ans, elle est la plus jeune des enfants de Pangbourne Village. Après le meurtre de ses parents, elle atteint brusquement la maturité sexuelle, franchissant symboliquement en quelques instants les étapes qui la mènent de l'enfance à l'adolescence et de l'adolescence à l'âge adulte. Alors que Marion apparaît subrepticement dans le champ d'une caméra de surveillance, attendant probablement que le système électronique de protection soit mis hors service, Richard Greville distingue sur sa robe « deux schémas floraux évoquant des tulipes stylisées. » (*S*, p. 75) Culturellement associée aux menstruations féminines, la symbolique florale agit dans le contexte tel le marqueur d'une initiation en train de s'accomplir. Cependant, le motif laissé sur sa robe est non pas celui de ses premières règles, mais plutôt l'empreinte de ses doigts tachés du sang de son père qu'elle a essuyés sur ses vêtements. Si Marion « marque » littéralement à ce moment son « identité de femme sur du linge[9] », elle le fait d'une manière

9. Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 35.

bien singulière, mais tout à fait cohérente suivant la logique du récit : dans l'univers refermé sur lui-même de Pangbourne Village, son passage vers l'âge adulte ne peut se matérialiser autrement qu'avec le sang de son père. Or, se faisant, loin de se défaire des liens familiaux, elle s'ancre plus profondément dans le même, le père se substituant à l'époux. Pangbourne Village apparaît alors, par ses frontières spatiales hermétiques et par ce sang à la fois menstruel et paternel, comme relevant d'une logique endogamique. Le narrateur pousse encore plus loin cette corrélation, puisqu'il compare la scène à « de vraies *noces de sang*. » (*S*, p. 42) Il l'associe directement à cette étape importante du développement féminin qu'est la perte de la virginité, qui avait traditionnellement lieu lors de la nuit de noces. Comme l'explique Marie Scarpa, lorsque les noces sont « des "noces de sang", alors elles équivalent symboliquement à une mort (celle de la jeune fille en tant que jeune fille)[10]. » C'est dire que le texte détourne une symbolique « traditionnelle » qui a pour fonction de faire passer la jeune fille d'un registre de la filiation à celui de l'alliance. Marion, qui devrait mourir symboliquement en tant qu'enfant et renaître femme, ne réussit pas son passage : loin de l'émanciper, le meurtre de ses parents la condamne à l'inachèvement, à l'errance entre le monde des vivants et celui des morts.

Alors que les autorités ne parviennent pas à retracer les enfants, Marion réapparaît soudainement : à l'aube du 29 août, elle est en effet retrouvée

> cachée dans une benne chargée du courrier de nuit, sur le quai 7 de la gare de Waterloo. Un contrôleur prenant son service […] avait entendu, parmi les sacs de courrier, ce qui ressemblait au feulement d'un chat. En essayant de secourir l'animal égaré, il découvrit la silhouette grelottante et crottée d'une enfant à peine consciente, les cheveux blonds emmêlés, vêtue d'une robe de coton en désordre et d'une seule chaussure. (*S*, p. 54-55)

10. *Ibid.*, p. 234.

« Atteinte d'un syndrome catatonique irréversible » (*S*, p. 56), Marion est conduite à l'hôpital pour enfants de Londres. Richard Greville explique sa survenance par le fait qu'elle serait, contrairement à ses camarades, encore une enfant. Ainsi, elle n'aurait pas été capable de se couper de son milieu familial : « Pourquoi a-t-elle voulu s'enfuir? », demande ainsi Payne à Greville, ce à quoi ce dernier répond : « Parce qu'elle est si jeune. Tous les autres sont pubères. » (*S*, p. 77) Il étaye son hypothèse : « Je pensais à Marion Miller — si j'avais raison, son évasion était une tentative désespérée de retourner au monde de son enfance. » (*S*, p. 86) Selon cette interprétation, en s'enfuyant, Marion convoiterait un retour à l'univers enfantin qu'elle a brutalement quitté le jour du massacre de Pangbourne. Or, elle est plutôt condamnée à rejouer éternellement le meurtre de son père. À la fois créature animale et humaine, la jeune fille est également marquée par un déficit déambulatoire : à l'instar de Cendrillon, dont la figure est fortement liée au « thème du pied déchaussé[11] » et à l'initiation féminine, elle a perdu un de ses souliers, tandis que l'autre présente des traces de terre de Kensington Gardens. Pour Arnold Lebeuf, « [l]es monosandales sont par excellence des êtres en situation de déséquilibre et tout peut leur arriver au moment où ils pivotent, se balancent, hésitent à la croisée des chemins[12]. » Il rappelle également que « [l]e déchaussement d'un seul des deux pieds est fréquemment associé aux rites de passage, aux rites d'initiation[13]. » Marion apparaît alors comme celle qui passe d'un monde à l'autre, qui franchit une frontière, ce que symbolise sa démarche asymétrique. Toute la description de Marion renvoie ainsi à l'initiation, à des motifs signalant le passage et l'entre-deux : la fleur rouge, la défloration, la nubilité, le pied déchaussé. Mais si elle revient, ce n'est pas pour devenir femme, puisqu'elle reste enfermée dans la marge, complètement catatonique.

11. Françoise Héritier-Augé, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrains*, « Le corps en morceaux », nº 18, 1992, p. 5.

12. Arnold Lebeuf, « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, nº 25, 1989, p. 169.

13. *Ibid.*, p. 167. Cité par Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 86. Pour Lebeuf, « le jeu de la jeune fille entre pureté et "mauvaise conduite" fait partie intégrante du motif de la pantoufle perdue. » (Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 87.)

Course à pied et initiation

Si le discours de la fiction emprunte ses constructions narratives et symboliques à la logique du rite de passage, concluons en soulignant un dernier élément, lié à la fois au titre du récit et à la manière supposée par laquelle les enfants auraient fuit les lieux du crime. L'expression « running wild », qui donne son titre au texte ballardien, caractérise, d'une part, un processus suivant lequel un individu sombre dans la folie et commet un crime — devenir fou. Elle signifie aussi s'ensauvager — devenir sauvage. Par ailleurs, notons que l'expression anglaise fait explicitement référence à la course. Or, Greville spécule que les enfants, après avoir commis leurs assassinats, se sont probablement enfuis « en courant » :

> Beaucoup parmi eux étaient en survêtement, et vu la popularité du jogging dans le secteur de Pangbourne, personne ne se serait étonné de voir un groupe d'adolescents en petite foulée; le sang séché aurait vite ressemblé à de la boue ayant éclaboussé les participants à une difficile course d'obstacles. (*S*, p. 117)

Le thème de la course apparaît d'ailleurs à plusieurs occasions dans le récit : Greville cherche en effet un « starter », faisant ainsi allusion au coup de feu marquant le départ d'une compétition sportive. Lorsqu'il identifie Marion et son frère comme les éléments déclencheurs, il continue de les inscrire dans un réseau métaphorique de la course : « [Ils] sont les premiers à prendre le départ » (*S*, p. 76), explique-t-il. Or, cette surdétermination de la course peut être directement liée à la problématique du rite de passage qui structure le récit. Dans ses recherches sur l'initiation des jeunes gens dans la Grèce antique, Pierre Vidal-Naquet a explicité le rôle de la course dans les processus d'initiation. Il rappelle ainsi que « devenir homme au sortir de l'enfance se dit "être parti en courant"[15]. » En somme, *Running Wild* actualise, voire reconfigure, cette locution idiomatique.

15. Pierre Vidal-Naquet, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Raison Présente*, nº 59, « Enfance et Civilisation — Enfant antique et pédagogie classique », 1981, p. 14.

Les enfants de Pangbourne n'ont pas réussi leur passage de l'adolescence à l'âge adulte. Dans le *post-scriptum* qui clôt le récit, situé cinq ans après les événements, Greville continue de parler d'eux comme d'un groupe d'enfants, malgré le fait que « [l]e plus âgé a vingt-deux ans, [et que] la plupart des autres ont laissé leur adolescence derrière eux. » (*S*, p. 119) Ils deviennent selon le psychiatre « des enfants de la vengeance » (*S*, p. 120), prêts à défier toute forme d'autorité parentale ou politique. Ils réapparaissent d'ailleurs au moment d'« une tentative d'assassinat perpétrée contre un ex-Premier ministre britannique » (on aura compris qu'il s'agit de Margaret Thatcher, qui était toujours chef de l'État au moment de la publication du récit, mais qui avait dû démissionner en 1990), que les journalistes se plaisent à surnommer « Mère Angleterre » (*S*, p. 119). Les meurtriers de Pangbourne restent ainsi d'éternels enfants qui ne cessent de tuer les figures parentales qui les étouffent.

Sophie Pelletier
Université du Québec à Montréal

La pourriture des perles. Le désir de *Chérie*

En 1881, au début de *La Maison d'un artiste*, Edmond de Goncourt explique sa passion pour les bibelots et objets d'art : « Pour notre génération, la *bricabracomanie* n'est qu'un bouche-trou de la femme qui ne possède plus l'imagination de l'homme[1]. » D'emblée, ce désintérêt affiché envers les femmes entre en contradiction avec le sujet principal de la quasi-totalité des romans qu'Edmond et son frère Jules ont fait paraître : que l'imagination des Goncourt ne soit plus « possédée » par la femme ne les a de toute évidence nullement empêché de faire le portrait des *Germinie Lacerteux*, *Manette Salomon*, *Madame Gervaisais* ou *La Fille Élisa*, vaste galerie d'héroïnes qui, de *Sœur Philomène* (une religieuse) à *La Faustin* (une femme de scène), semble chercher à

1. Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, t. I, p. 3.

épuiser tous les types féminins. *Chérie*[2], roman de 1884 qu'Edmond écrit seul, témoigne de la fascination que la jeune fille exerce sur les deux frères : vingt ans après *Renée Mauperin*, autre roman de la jeune fille, Edmond récupère des anecdotes de son *Journal* et collige les confidences de jeunes lectrices pour dresser le portrait d'une jeune fille et livrer l'histoire des émois psychologiques comme physiologiques qu'elle connaîtra durant son développement.

C'est avec minutie — rappelons que les Goncourt étaient naturalistes et collectionneurs — qu'Edmond donne à lire le résultat de ses recherches, le roman regorgeant de précisions au sujet de l'éducation ou encore de la vie mondaine de l'héroïne. Du nombre, les multiples toilettes qu'elle arbore fièrement occupent une place centrale et sont décrites avec ce que Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon qualifient de remarquable « compétence lexicale[3] ». Or, parmi la gamme des parures de Chérie, un motif spécifique revient : des perles, qu'elle porte de l'enfance jusqu'à ses dix-neuf ans. Le sort de l'héroïne semble placé sous le signe de ces gemmes, présentes dans la scène d'ouverture comme à la toute fin du roman. En fait, nous posons l'hypothèse que les perles emblématisent les contrariétés au cœur du destin de Chérie, tourmentée entre virginité et désir. Si c'est là le lot de toute jeune fille du temps, laquelle doit, selon les diktats de la moralité, demeurer chaste tout en se préparant à l'amour et à la maternité, cette tension conduit Chérie dans une impasse qui lui sera fatale. Aussi l'examen des perles nous permettra-t-il de jeter un éclairage particulier non seulement sur l'évolution du personnage, mais aussi sur sa mort énigmatique.

2. Edmond de Goncourt, *Chérie*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront tirées de cette édition et seront indiquées entre parenthèses précédées de la mention *C*.

3. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, dans Edmond de Goncourt, *Chérie*, *op. cit.*, p. 184, note 1. Ailleurs, les préfaciers notent qu'« Edmond utilise un vocabulaire technique spécialisé et se délecte visiblement à parler "chiffons". » *Ibid.*, p. 57, note 2.

Une féminité encadrée

Au début du roman, Chérie Haudancourt, neuf ans, petite-fille d'un maréchal ministre de la Guerre sous le Second Empire, offre le dîner à ses petites amies. En tant que fillette du Monde, elle apparaît vêtue d'une tenue digne de l'occasion : sa « robe de mousseline blanche à fleurettes roses, au corsage décolleté à la vierge » est agencée à « un collier de perles roses, où les grosses perles alternent avec de petites perles fines » (*C*, p. 58). Voilà une toilette qui convient à une petite fille comme Chérie. Si, pour les premières sorties mondaines des demoiselles, les manuels de bienséance et journaux de mode proscrivent les couleurs vives et imposent des corsages savamment mesurés[4], ils recommandent en outre les perles aux fillettes et aux jeunes filles, les parures de diamants étant réservées aux femmes mariées[5]. Cette norme est d'ailleurs signalée plus tard dans le récit, lorsqu'à seize ans Chérie voit tolérés tous ses caprices en matière de toilette, tous excepté un : « Chérie, *sauf les diamants*, obtenait de s'habiller comme une femme mariée. » (*C*, p. 224, nous soulignons)

4. En 1889, dans *Usages du monde*, la baronne Staffe est formelle et indique que la jeune fille « répudie toute couleur voyante », un interdit qu'on n'oserait violer « au dehors, ni même à la maison ». Voir la baronne Staffe, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, 24e édition, Paris, Havard, 1891, p. 272-273. Plus tard, le *Journal des Demoiselles* parle d'une époque « où les jeunes filles, à leur premier bal, portaient presque invariablement une robe unie, en mousseline de soie ou en tulle blanc avec jupe froncée et décolleté à la vierge. » Nadine, « Courrier de la mode », *Journal des Demoiselles* (1er janvier 1910), s. p. Pour un tour d'horizon des « impératifs de la bienséance » qui modulent les tenues et parures des demoiselles, voir Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1981, p. 181-186.

5. « Les diamans [*sic*] lui sont interdits », stipule Mme Celnart à propos de la demoiselle, avant d'avertir que les imprudentes « qui bravent ces convenances si sensées […] se privent du plaisir de recevoir ces parures de la main d'un époux. » *Nouveau manuel complet de la bonne compagnie, ou Guide de la politesse et de la bienséance destiné à tous les âges et à toutes les conditions*, nouv. éd., Paris, Roret, 1839, p. 38. Les diamants viennent en fait signer les noces, puisque l'épouse en reçoit ce jour-là dans sa corbeille de mariage. Sur cette coutume et son traitement dans la littérature, voir Susan Hiner, « Unpacking the *Corbeille de mariage* », *Accessories to Modernity: Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*, Philadelphie; Oxford, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 45-76.

En permettant presque exclusivement la perle aux demoiselles et en leur promettant les diamants pour le jour de leurs noces, les usages du Monde, déterminés par des règles strictes, associent la perle blanche, lisse et sans impuretés à celle qui ne connaît pas encore l'amour. Dès lors, adjointe ou non à un « corsage à la vierge » et à la blancheur d'une mousseline, cette gemme indique la vertu et la pudeur. L'équivalence entre la perle et la virginité est en outre nourrie durant toute la fin du siècle par une superstition selon laquelle la perle « rend chaste celle qui la possède : candide la jeune fille[6] ». La gemme de la virginité détiendrait donc des vertus prophylactiques, allant jusqu'à agir sur le corps.

Dans *Chérie*, l'influence de la perle est si forte que l'héroïne en revêt certains aspects : le regard de la jeune fille prend une « chaude clarté *irisée* », et ses lèvres s'ouvrent sur de « petites dents *nacrées* » (*C*, p. 201, nous soulignons). Comparer le corps d'une adorable jeune fille à la perle rose ou blanche comme la peau, luisante comme les dents, est certes usage courant chez les écrivains du temps ainsi que dans les représentations artistiques de différentes époques[7]. C'est que la perle renvoie à l'évolution du corps de la fille en voie de devenir femme. Car, bien que dans les mœurs et les croyances elle soit associée à la chasteté, la perle, en tant que fruit de la sécrétion du mollusque, possède une composition biologique qui la lie intimement au cycle de la vie et à la reproduction. Le tréfonds des mers, qui produit puis étale ses perles et autres trésors sur les berges, reste par ailleurs un symbole puissant de fertilité depuis la Grecque Aphrodite; de plus, la littérature comme les arts plastiques ont institué la parenté entre le coquillage (où naît et prend forme cette gemme) et le sexe féminin — tendance spécialement forte durant la période fin-de-siècle[8]. En

6. Baronne Staffe, *Les hochets féminins. Les pierres précieuses, les bijoux, la dentelle — la broderie, l'éventail, quelques autres superfluités*, Paris, Flammarion, 1902, p. 112.

7. Voir Marcia Pointon, *Brilliant Effects: A Cultural History of Gems Stones and Jewellery*, New Haven; London, Yale University Press, 2009, p. 107-127.

8. Marcia Pointon relève une quantité importante d'occurrences de cette métaphore et de ses variantes dans les arts, la littérature et la mythologie. *Ibid.*, p. 113-117.

dépit de son aspect lisse et pétrifié, malgré le parachèvement de sa formation qui tend à dissimuler son origine organique, la perle recèle et signifie la fécondité.

Il en va de même des jeunes filles innocentes et pures, dont l'éducation cachète la fonction reproductrice qu'elles portent néanmoins en elles. Cet avenir féminin paraît chez les fillettes de *Chérie*, et ce, dès le fameux dîner qui inaugure le récit : les « petites Parisiennes » réunies sont des « miniatures de femmes » (*C*, p. 56), des « bouts de femmes déjà montrés en [de] galants arrangements » (*C*, p. 57). *Déjà*, écrit Goncourt comme pour signifier l'imminence du processus. Elles ont la femme en elles et portent des arrangements *galants* — un adjectif qui, s'il désigne l'élégance de leurs toilettes, renvoie obliquement à leur destin d'amoureuses, elles qui n'ont pourtant pas encore l'âge des *galanteries*. L'héroïne n'est pas en reste. La robe de Chérie ce jour-là comporte certes un corsage « à la vierge »; la formule caractérise toutefois un « décolleté », sorte de premier pas vers les épaules dénudées de la séduction. À cela s'ajoute que l'immaculé de sa mousseline est tacheté de « fleurettes roses » : sachant, comme le relève Marie Scarpa, que « les "roses" ou les "fleurs" de la jeune fille sont d'autres expressions bien connues pour désigner ses règles[9] », le motif dont Goncourt pare son héroïne indique, sur le tissu, tout le pouvoir sexuel en germe chez la fillette. Les perles qu'elle a au cou, non pas blanches, mais *roses*, semblent par ailleurs teintées de sang; leur taille variée rappelle qu'elles sont des *êtres en croissance* qu'on peut cueillir à divers stades. Pour tout dire, la jeune fille est elle-même l'une de ces fines perles roses, en tant que corps chaste et néanmoins habité de l'amour et de la maternité, rôles vers lesquels elle est menée naturellement par son propre développement (en rondeurs).

Dans cette scène d'ouverture, Chérie arbore en outre des pendants d'oreilles, des « poires en corail qui jouent dans ses cheveux courts

9. Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Champion, 2009, p. 33.

et bouclés. » (*C*, p. 58.) Apparenté aux perles et à la nature qui perpétue la vie, dans la mesure où il émane de l'océan et est, lui aussi, d'origine animale, le corail constitue une autre des rares matières permises et associées aux petites filles[10]. En fait, la légende assimile le corail à la pétrification du sang ayant jailli de la tête de Méduse, tranchée par Persée; il représente en ce sens la féminité, mais une féminité idéale qui, toute puissante et menaçante qu'elle puisse être, a été contrôlée, cristallisée en de jolies et inoffensives arborescences, et employée à bon escient[11]. Réputé par conséquent défendre contre le « mauvais œil[12] », le corail est traditionnellement offert comme porte-bonheur à la petite fille, qu'il accompagnera comme pour garantir les différentes étapes de sa croissance : « il est talisman, amulette, aphrodisiaque, médicament, fertilisant[13] », précise l'ethnologue Patrizia Ciambelli. Si, à l'époque d'Edmond de Goncourt, on attribue au corail la propriété de faire « cesser l'hémorragie[14] », tel que l'indique la baronne Staffe, on cherche de fait, par lui, à garder les jeunes filles d'une trop grande effusion de leur sang, à canaliser ce pouvoir de vie — mais aussi éventuellement de mort — pour que la féminité s'épanouisse sans heurts et sans excès.

Que Chérie porte le corail à ses oreilles décuple la vertu protectrice et régulatrice conférée à cette matière. Le perçage des oreilles pour y mettre une boucle mérite en effet d'être envisagé comme un rite d'accès à la féminité et à la fertilité, ainsi que le propose Patrizia Ciambelli, dans la mesure où ce geste constitue une « anticipation du

10. On se rappellera que dans *La Curée*, Renée à sept ans se fait offrir par sa tante un bracelet et un collier de corail. Voir Émile Zola, *La Curée, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 572-573.

11. Voir à ce sujet Marcia Pointon, *op. cit.*, p. 137.

12. Au tournant du siècle, l'ouvrage de la baronne Staffe attribue ce pouvoir aux parures de corail. *Les Hochets féminins*, *op. cit.*, p. 49.

13. Patrizia Ciambelli, *Bijoux à secrets*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 47.

14. Baronne Staffe, *Les Hochets féminins*, *op. cit.*, p. 50.

sang qui coule […], celui de l'effusion naturelle de la puberté et de la défloration[15] ». Or, ce potentiel de fécondité, avec lequel l'initiée se trouve alors mise en contact, est discipliné par l'opération même de percer les oreilles, qui représente une mutilation de la chair, et par la boucle d'oreille, « qui tempère […] un pouvoir offensif qu'on détient cycliquement[16] », rappelle l'ethnologue.

Pour résumer, les premières parures de Chérie dans le roman sont le signe que débute la formation de sa féminité[17]; la fillette, petite fille virginale d'abord, puis jeune fille « réglée[18] », s'introduit dans un « devenir femme », on le voit, rigoureusement encadré. Ce cheminement mène d'ordinaire jusqu'au mariage, qui constitue une autre forme de régulation du corps et du pouvoir féminins[19].

15. Patrizia Ciambelli, *op. cit.*, p. 50.

16. *Ibid.*, p. 49. Ciambelli remarque que le perçage des oreilles s'apparente à l'apprentissage de la couture : l'opération a été longtemps pratiquée avec une aiguille et du fil, à un moment clé de la vie des filles, et fait apparaître une « boucle ». *Ibid.*, p. 50. La formation des jeunes filles chez la couturière, pratique qui les initie à leur nature de femme et leur apprend à en contrôler les pouvoirs, a été étudiée par Yvonne Verdier, « La couturière », *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 157-258.

17. C'est là, de l'aveu même d'Edmond de Goncourt, le projet qu'il caresse avec cette œuvre, lui qui propose un roman sur « la femme, sur l'intime féminilité de son être depuis l'enfance jusqu'à ses vingt ans ». Edmond de Goncourt, « Préface » à *Chérie*, *op. cit.*, p. 40-41.

18. Goncourt consacre en effet des pages explicites à l'« occulte transformation de la fillette en une créature d'amour, en une femme réglée » et dépeint le trouble qu'elle ressent « dans la terreur de ce sang inattendu. » (*C*, p. 150-151; voir *C*, p. 150-156.)

19. Mme Malvezin, une copine nouvellement mariée de Chérie, porte au poignet un bijou signalant que la jeune épouse est objet de coercition : « un gros bracelet de fiançailles en or, rivé au marteau comme un anneau de bagne » (*C*, p. 253). Si cette parure obéit dans *Chérie* à « la mode de ces années » (*ibid.*), l'association qui assimile l'épouse (parée de bracelets) et l'esclave (contrit par ses liens) à une même servitude économique et corporelle revient fréquemment dans la littérature de l'époque et dans certaines coutumes. Nous analysons les occurrences de ce rapprochement littéraire, lexical et folklorique dans notre thèse de doctorat « Le roman du bijou fin-de-siècle : Esthétique et société », Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2012, f. 157-159.

Le débordement des passions

La chair de Chérie, toutefois, ne pourra être parfaitement disciplinée, et la jeune fille s'écartera de plus en plus de la norme prescrite. Car Chérie grandit dans l'« augmentation de son être sensitif » (*C*, p. 129) et s'avère soumise à une « hypersensibilité[20] » qu'ont mise en évidence Cabanès et Hamon. Elle a hérité de sa mère « ce sang chaud » qui lui donne des désirs débordants et qui exacerbe son instinct maternel : elle éprouve « cette exaltation singulière des tendresses qu'on remarque chez les jeunes filles faites pour la maternité, et qui en ont […] soif et faim. » (*C*, p. 262.) Ce type de tempérament, souligne Goncourt, « demande que la femme […] soit mariée jeune », comme s'il fallait au plus vite satisfaire « ce besoin du mariage » (*ibid.*) et de maternité; or, Chérie ne trouve d'époux, entre autres en raison de « l'histoire de la folie de [sa] mère », qui éloigne les prétendants et les marieuses, rebutés par sa « dangereuse réputation d'excentricité » (*C*, p. 269). Aussi, les envies insatiables d'une héroïne livrée à sa chair héréditaire, portée par « cet allumement des sens, […] ces tentations de la chute » (*C*, p. 263) auxquels les jeunes filles modèles n'oseraient penser sans rougir, apparaissent incompatibles avec la féminité bien régularisée du mariage.

Dans le cas de Chérie, tout se passe comme si la perle qui s'éveille, parce que trop pétrie de désirs, trop empressée d'accomplir son destin de reproduction, ne parvenait point à passer du côté des diamants. Ce n'est pas qu'une métaphore. Goncourt effectivement confère un rôle prépondérant aux perles de l'héroïne lors de la manifestation des « tourmentes de [sa] chair » (*C*, p. 263). À défaut de franchir le seuil de la nuptialité, la jeune fille, qui à dix-neuf ans reste sans époux, se vautre dans le dérèglement de ses passions et, devant son désir inapaisé, se rabat sur ses gemmes : une copine en visite voit Chérie se diriger « comme attirée » vers son collier de perles,

20. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 33, note 1.

puis « s'en caress[er], avec des câlineries tendres, le tournant de la joue près de l'oreille, là où est cette chair douillette, si douce aux lèvres qui embrassent. » (*C*, p. 296) Le phénomène de substitution est même explicite dans la bouche de la principale intéressée : « Les perles, ça s'aime autrement que toutes les choses qui nous plaisent » (*ibid.*), explique l'héroïne à l'intention de son amie, soulignant par là la fonction qu'occupent ces bijoux dans sa vie amoureuse[21]. Force est de constater que ces gemmes d'une tendre et chaste enfance deviennent les alliées et le symbole d'une nature jaillissante et concupiscente, détraquée, dévoyée dans son développement. « Des perles, moi, je trouve cela décidément plus joli que les diamants » (*C*, p. 297), déclare en effet Chérie, languissante, de plus en plus consciente de l'écart qui la sépare du monde pétrifié des épousées[22].

Mais le trouble de Chérie n'est pas causé uniquement par une dichotomie entre les élans de sa chair débridée et une norme conjugale et sociale. C'est d'ailleurs là que réside tout le tragique bien particulier à l'héroïne : ce corps si pressé de vivre des plaisirs de femme tarde pourtant à s'épanouir. Très menue et les « épaules tombantes » (*C*, p. 201), elle ne remplit pas les décolletés, dont le propre est d'offrir à la vue des prétendants une féminité naissante, voire mûre. Un épisode de son adolescence lui fait prendre la pleine mesure du dysfonctionnement de son développement, apparemment interrompu : devant se « faire arracher une […] dent de lait », elle s'indigne et qualifie l'intervention de « ridicule à [son]

21. Les perles ne sont pas les seules à détenir ce rôle dans le récit. Chérie affectionne notamment les parfums qui, comme ses joyaux, proviennent de « matières animales et végétales » et lui procurent « du bonheur ayant quelque chose d'un très léger spasme » (*C*, p. 264-265). Parmi les odeurs qu'elle collectionne, l'héroïne préfère un grain de musc, qu'elle range « parmi ses bijoux dans une petite boîte de laque d'or » (*C*, p. 267). Ce *grain* (synonyme de la perle) acquiert ainsi la valeur d'un joyau organique et parfumé, quintessence des éléments qui catalysent les pulsions de Chérie.

22. Rappelons que, quelque temps plus tôt, Chérie essuyait le refus de porter des diamants dans sa hâte juvénile de rejoindre le lot des femmes mariées (*C*, p. 224) : toutes les préférences de l'héroïne en matière de bijoux témoignent de son décalage par rapport aux convenances.

âge » (*C*, p. 192). En route vers l'opération elle se sentira par ailleurs « beaucoup regardée » (*ibid.*). Autrement dit, l'ablation forcée de la dent de lait met l'héroïne en contact avec son pouvoir de séduction, la précipite, un peu, dans la vie amoureuse, comme si ce vestige de l'enfance lui en avait jusqu'alors bloqué l'accès. L'anecdote ne témoigne donc pas seulement de la sclérose d'un corps qui ne croît pas correctement; cette persistante dent, *nacrée*, rappelons-le, est le symptôme d'une pré-nubilité que le corps de Chérie n'arrive pas à quitter[23]. Ici, la vertu de la perle qui domine est celle de la chasteté, non de la sensualité reproductrice. L'innocence de la jeune fille en est préservée. Il s'agit d'un mécanisme pour ainsi dire inné : « toutes les fois que Chérie se sentait prête à aller plus loin qu'elle ne voulait, la petite vierge mondaine qui était en elle la retirait blanche et pure de son commencement d'entraînement. » (*C*, p. 263.) En foi de quoi nous dirons que le collier de perles de la fin du récit ne renvoie pas uniquement à l'agitation des sens de celle qui ne se marie pas : il est aussi le signe de celle qui garde, malgré les années qui passent, les goûts régressifs d'une petite fille « blanche et pure ».

Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon ont proposé d'analyser la « névrose de l'héroïne […] en termes d'excès et de manque[24] »; dans cet ordre d'idées, nous constatons que les propriétés de la perle, matière à la fois organique *et* pétrifiée, symbole de la fécondité *et* symbole de la jeune fille chaste, objet de désirs incontrôlés *et* talisman contre les désordres de l'effusion, apparaissent ici toutes exacerbées, et représentent parfaitement le trouble dans lequel se trouve Chérie,

23. Dans *L'ogre et la dent*, Françoise Loux souligne que « le moment où tombent les "dents de lait" marque un nouveau palier » dans la vie des enfants, qui alors « quittent le statut intermédiaire de la première enfance ». Elle indique par ailleurs que cette étape « favoris[e] [l']achèvement définitif [de l'enfant] et écart[e] de lui la menace permanente de l'animalité », à laquelle les dents de lait sont associées. Jalon incontournable de la marche vers une vie adulte régularisée, la dent qui tombe fait partie intégrante d'un processus naturel que, précisément, Chérie semble incapable d'accomplir. Voir Françoise Loux, *L'ogre et la dent. Pratiques et savoir populaires relatifs aux dents*, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 49-50.

24. Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 33.

aux prises avec les désirs galopants des « vraies femmes amoureuses » (*C*, p. 262) et avec l'abstinence d'une solitude qui se prolonge, qui la fige dans ses carences. Or, les passions se trouvent décuplées par l'insuffisance éprouvée. La chair de la jeune fille s'emballe :

> Ainsi amoureusement passionnée de corps et d'âme, et vivant dans la plus extrême pureté, Chérie avait la visitation obstinée et tracassante du *désir*, l'obsession d'images, de visions, d'appétances troubles, et elle ne pouvait défendre aux rêves voluptueux de violer la chasteté de ses nuits. (*C*, p. 262)

Ce bouleversement de la jeune fille dévorée de passion et demeurant vierge, sans époux et sans amants, se trouve particulièrement bien illustré par la disposition des éléments de sa chambre à coucher, témoin de ses émois nocturnes : à côté de son « collier d'un rang de perles du plus bel orient », trône une « Vierge de plâtre »; éclairée d'une veilleuse qui « brûl[e] » (*C*, p. 295), celle-ci semble, comme Chérie, se consumer par la *proximité* des perles.

Car l'héroïne à la chair insatiable et inassouvie s'alanguit, s'étiole. Une isotopie de la pourriture et de la décomposition accompagne la mort de Chérie : on la voit croquer goulûment « un morceau de fromage, […] où […] grouill[e] l'animalité de la pourriture » (*C*, p. 290); elle s'agite autour d'un « mannequin de femme » dont la tête, « remplacée par un champignon en bois » (*ibid.*), est à la fois inerte (le bois) et moisie (le champignon); le maquillage de Chérie, quant à lui, forme bientôt, « sur la lividité de son teint, une tache brune, une tache effrayante » (*C*, p. 303). Si cette décomposition du visage lisse et blanc de Chérie rappelle qu'à l'époque, le Littré, sous l'entrée « perle », cite certaines altérations pathologiques (« l'albugo ou tache blanche de la cornée[25] »), il faut, en définitive, reconnaître

25. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, t. 3, p. 1068. Claude Lévi-Strauss avant nous a mis en évidence la « corrélation et [l']opposition [entre] les blessures et autres affections cutanées […] et les parures », rapprochement présent dans la pensée amérindienne comme dans la « langue populaire » ou médicale française. Voir *Histoire de lynx*, Paris, Plon, 1991, p. 138-139.

dans l'ultime dégradation de Chérie le destin de toute perle *abandonnée*. Effectivement, les manuels de bienséance préviennent que la perle est un corps vivant, et qu'à ce titre elle ternit et « meurt » inévitablement lorsque délaissée trop longtemps, car elle requiert un soin et un contact avec la chair réguliers[26]. C'est le cas, de toute évidence, de la peau des filles[27].

La fin du temps des perles

À la fois gemme de la chasteté et icône de fertilité, la perle en somme renferme une tension qui renvoie aux contradictions qu'entretient l'époque quant aux conceptions, rôles et représentations de la féminité, lesquelles sont forcément exacerbées chez le personnage de jeune fille, tiraillée entre l'impératif de pureté de la jeune fille modèle et ses pulsions naissantes. Pour Chérie, complètement submergée par des émois physiques et psychologiques qui demeurent insatisfaits, le conflit s'avèrera destructeur, et la perle inassouvie se décomposera.

La dégradation finale de l'héroïne est ponctuée de « déjà si tard » et d'« attends » (*C*, p. 297), exclamations d'une jeune fille que chaque seconde précipite vers sa fin inéluctable, et qui tente de résister au temps qui passe. Cet effort qu'elle oppose au temps cause pourtant

26. La baronne Staffe se désole en effet que « la perle, elle aussi, vieillit, finit ». Elle explique : « la perle *meurt* […], puisqu'elle est […] composée de matières animales et fragiles. Mourir, pour la perle, c'est perdre son orient, son adorable éclat. » Selon elle, « la meilleure manière encore de lui conserver beauté, santé et vie, c'est de la porter sur la chair. » Et la baronne de conclure, à l'intention de ses lectrices : « vous voyez, c'est presque un être. » *Les hochets féminins*, *op. cit.*, p. 110-111.

27. Nous pourrions pousser l'analyse jusqu'à affirmer que la décomposition de la « perle » renvoie à la transformation de la jeune fille en vieille fille, puisque comme le relève Marie Scarpa, les discours du XIX^e^ siècle véhiculent l'idée selon laquelle le sang de la vieille fille, qui n'a jamais servi et n'a pas été « régulé », éventuellement en vient à tourner : « dans les discours d'époque, note Scarpa, combien de vieilles filles "jaunies" qui sentent le moisi, l'aigre, le rance, toutes modalités du cru qui a pourri […]? » Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 3, n^o^ 145 [2009], p. 31.

sa perte. Lisible dans les émois de son adolescence, il est à la base de ses difficultés sentimentales. Car Chérie n'avance pas avec son époque : « Ah! ma bonne Chérie, tu es encore au temps où les parents mariaient les enfants… mais maintenant, c'est nous qui nous marions tout seuls… » (*C*, p. 275), voilà le conseil que lui livre une copine, Juliette, calquée sur le « type de jeune fille contemporaine[28] » selon Goncourt. Chérie, quant à elle, dépend plutôt des efforts démodés de son grand-père qui joue à l'entremetteur (*C*, p. 226-229). L'entreprise est d'emblée vouée à l'échec, d'autant que le vieil homme incarne, aux yeux de tout prétendant ambitieux, un Second Empire qui en est à son crépuscule : à l'heure de « l'évolution déjà commencée de la politique impériale vers le libéralisme », marier la petite-fille d'un maréchal n'est plus ce que c'était jadis (*C*, p. 270). En ce sens, les perles de la jeune fille, lui ayant été offertes justement par ce « pauvre grand-papa » (*C*, p. 296), renvoient à une autre époque : elles sont le signe d'une ère de filiation révolue où les perles, comme les mariages, étaient un legs d'une génération à la suivante. Mais voilà que tout cela s'effrite, comme Chérie, née avec le Second Empire en 1851 pour s'éteindre avec lui, en 1870, comme la famille militaire dont elle est « la dernière et unique enfant » (*C*, p. 61) — comme la haute société impériale, pour tout dire. C'est donc un regard sur un corps social en dégénérescence que porte Edmond de Goncourt à travers le corps de Chérie, cette perle en décomposition.

28. Ce propos reprend en effet un passage du *Journal* (27 juillet 1883) qui dresse le portrait de ce « type ». Cité par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 275, note 1.

Bernabé Wesley
Université de Montréal

Rigodon de Céline. La sociocritique devant une oubliothèque de l'histoire

Par son objet, ses hypothèses heuristiques et sa problématique générale, la sociocritique est une herméneutique de la socialité des textes. Elle a pour but premier de dégager et d'analyser les liens cotextuels et les dynamiques d'interaction qui relient les textes à leur *semiosis* sociale environnante à partir des caractéristiques scripturales dans lesquelles celle-ci prend forme. Cette perspective d'analyse suppose une prééminence du texte qui favorise le particulier sur le général et part du principe que les formes langagières d'un texte prévalent sur leur contenu, dans la mesure où c'est d'abord en elles que peut se lire « la présence au monde » et la capacité d'invention de la littérature à l'égard du social. Par conséquent, c'est la facture même du texte considéré qui déterminera le choix des notions théoriques et des outils d'analyse idoines à sa description[1].

1. Pour une définition plus développée de la sociocritique, voir Pierre Popovic,

Un paradigme du passé

Pour l'essentiel, mes recherches portent sur ce que la critique célinienne a coutume d'appeler la trilogie allemande, soit *D'Un Château l'Autre*[2], *Nord*[3] et *Rigodon*[4]. Ce corpus de textes présente toute une série d'éléments désuets ou anciens qui forment un paradigme du passé et que l'écriture de Céline désigne comme étrangers lors même qu'elle les déconstruit et les reconfigure. L'exploration de ce paradigme du passé privilégie cinq thèmes de recherche : 1) Un grand nombre de genres désuets, dont les chroniques médiévales sont les plus emblématiques, font l'objet d'une réécriture. 2) Céline multiplie également les réécritures d'intertextes précis. Le nombre et la complexité des références à la *Chanson de Roland* dans *Féerie pour une autre fois*[5] exigent ainsi une analyse de type intertextuel au même titre que *Rigodon*, qui donne lieu à une réécriture des *Fâcheux*[6], comédie-ballet de Molière. 3) Les archaïsmes, le lexique désuet, les jeux polysémiques avec des sens anciens d'un mot sont en nombre suffisamment important pour dresser une typologie des marques linguistiques de ce paradigme. 4) Le substrat idéologique composite dans lequel l'auteur fond et cristallise des valeurs, des récits, des argumentations du passé. 5) Enfin, la galerie des personnages ainsi que la topographie des lieux de la trilogie résultent d'une métaphorisation de l'histoire et des cultures d'autrefois qu'il conviendra de prendre en compte. Ces genres, ces intertextes, marques linguistiques, discours, allusions historiques et culturelles forment l'altérité formelle du paradigme du passé de la trilogie allemande. Nous nous proposons d'en dresser le

« La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

2. Louis Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957.

3. Louis Ferdinand Céline, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960.

4. Louis Ferdinand Céline, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969.

5. Louis Ferdinand Céline, *Féérie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1977 [1952].

6. Molière, *Les fâcheux*, Paris, Gallimard, 2005 [1661].

catalogue à partir des reprises auxquelles il donne lieu, afin d'étudier leur interaction dynamique avec les représentations de la mémoire collective de l'après-guerre.

Sociocritique de la mémoire

La particularité de notre analyse vient aussi de ses bases théoriques. Puisqu'elle conjugue étude précise des moyens de la mise en texte et ouverture vers la mémoire collective de la première moitié du XX[e] siècle, notre recherche se situe sur le terrain de la sociocritique et participe à l'affinement des approches indexées par cette dernière en réfléchissant à l'articulation des concepts d'interdiscursivité et de mémoire collective. Afin de se situer par rapport aux trois paradigmes de la mémoire collective auxquels la plupart des études renvoient[7], notre analyse prend appui sur la théorie des « cadres

7. La mémoire collective est une notion duelle. Elle est à la fois un objet de connaissance théorique, concept polysémique et controversé, et un phénomène social relatif aux usages sociaux du passé, nommé comme tel par des acteurs sociaux ou politiques. En tant que phénomène social, elle correspond à l'irruption depuis une trentaine d'années de la mémoire dans l'ensemble des sphères de la société, générant une « commémorite » aiguë, une (sur-) patrimonialisation du passé. Sous l'impulsion de ce phénomène, la mémoire collective, entendue cette fois comme objet théorique, a fait l'objet de réflexions et de recherches qui, si elles ne datent pas d'hier, ont pris une importance nouvelle alors qu'elles étaient quasi-inexistantes jusqu'au mitan des années 1970. À défaut d'être tout à fait représentatif, un état des lieux des écrits français en sciences humaines permet de dégager trois paradigmes de la mémoire par rapport auxquels se situent la plupart des études : 1) Les « lieux de mémoire » dont l'historien Pierre Nora a fait des « objets » d'études sociologiques où observer comment se construit la mémoire collective autour d'un lieu précis. 2) Le « travail de mémoire » élaboré par Paul Ricœur à partir de paradigmes psychanalytiques, qui présuppose que la société, comme les individus, peut être « malade » de son passé et qu'elle doit donc faire un « travail de mémoire » pour apaiser le passé et aller vers la réconciliation — nécessité à laquelle répond une métaphysique de la narrativité qui propose le récit comme catégorie fondamentale de l'expérience humaine pour appréhender la temporalité. 3) Enfin, la théorie des cadres de la mémoire de Maurice Halbwachs, développée ci-haut. Voir Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », *Transcontinentales* [En ligne], 5|2007, document 9, mis en ligne le 15 avril 2011. URL : http://transcontinentales.revues.org/756 (4 février 2014); Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, « Les représentations du passé », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #9 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2011. URL : http://cm.revues.org/846 (22 octobre 2012); Pierre Nora, « Entre histoire et mémoire : la problématique des lieux », *Lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1984, p. xvii-xlii; Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, et *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1991 [1983], t. 2.

de la mémoire » de Maurice Halbwachs. Tout souvenir, explique Halbwachs, si personnel soit-il, et même ceux des évènements dont nous seuls avons été témoins ou qui demeurent inexprimés, est en rapport avec les « cadres sociaux » que sont les connaissances historiques communes, l'appartenance à un groupe social et à un ordre symbolique collectif, ou encore le langage lui-même. Cette théorie rejoint logiquement notre approche sociocritique puisqu'elle cherche à penser les conditions sociales de la production des souvenirs et de la structuration de notre mémoire.

Pour autant qu'elles soient une source intéressante de dialogue théorique, les intuitions du sociologue de la mémoire ne fournissent pas d'instruments d'analyse littéraire. Or, une étude de la saisie littéraire du passé dans l'œuvre de Céline suppose une attention particulière à la façon dont les textes céliniens prennent en écharpe la mémoire collective. Surtout, elle implique de faire appel à des travaux spécifiquement dédiés à la question de la saisie littéraire du passé dans son interaction dynamique avec la *semiosis* sociale environnante du texte. Dans la mesure où l'adoption d'une démarche sociocriticienne conduit à se demander si la littérature — et, en l'occurrence, le roman — peut être un espace d'invention de la mémoire collective, nous accorderons une attention particulière aux travaux de Régine Robin. Celle-ci accorde un rôle de premier plan au roman dans l'invention d'une mémoire singulière et hybride, qu'elle définit par rapport à quatre types de rapport au passé : 1) la mémoire nationale, récit officiel du passé imposé par les autorités; 2) la mémoire savante (historique) qui s'applique à reconstruire le passé d'une manière scientifique; 3) la mémoire collective proprement dite, relative aux groupes, à leurs identités et à leurs luttes; 4) la mémoire culturelle, agencement opéré par chaque individu entre, d'une part, l'ensemble de ses connaissances culturelles et, d'autre part, les trois types de mémoire précédents. Les quatre types de mémoire ainsi identifiés entretiennent des rapports de porosité et de malléabilité entre eux. La spécificité de la trilogie allemande est de raconter l'histoire de ce qu'Eric Hobsbawm nomme le « court XX^{e} siècle » par

le recours à toute une série de formes-sens surranées qui composent des *médiations culturelles anciennes* en interaction dynamique avec les discours, les représentations, les récits et l'actualité de l'après-guerre. Or ce recours à des genres et à des textes du passé correspond à un souci de représenter ce que n'ont retenu ni la mémoire nationale, ni la mémoire historique ni la littérature en vogue dans l'après-guerre.

Qu'il s'agisse de l'épuration qui suit la Libération, de l'exil à Sigmaringen du gouvernement de Vichy ou de la fin de la guerre en Allemagne, les épisodes que racontent les chroniques de la trilogie allemande ne sont pas de nature à figurer dans le récit magnifié de la Libération qui fonde la version officielle des événements dans l'après-guerre. Bien au contraire, ils s'accompagnent de commentaires sur l'histoire qui relèvent les contradictions, les oublis, les décalages, les fables, les censures, les effacements et les déformations de ce récit officiel. Autrement dit, cette chronique est en interaction avec la mémoire de l'après-guerre dans la mesure où elle constitue une histoire des oublis de l'histoire qui met en forme et donne à lire comme telle la part d'amnésie collective qui fonde la société d'après-guerre et ses représentations du passé.

Afin de montrer comment ces outils théoriques peuvent être mis à contribution dans une lecture des textes céliniens, la suite de ce texte est dédiée à une microlecture des premières pages de *Rigodon*, lesquelles suivent directement l'incipit du dernier opus de la trilogie allemande[8]. S'il a été retenu, c'est que l'extrait met en tension différents discours relatifs aux communautés mémorielles de l'après-guerre en même temps qu'il convoque en Molière l'une des figures-clé du paradigme du passé évoqué. Formulée par rapport aux cadres sociaux de la mémoire collective de l'après-guerre, la question de la saisie littéraire du passé dans le roman célinien peut d'abord être posée comme suit. S'il est une historicité des textes céliniens

8. Pour l'extrait choisi, voir Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, *Romans*, 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, p. 717-719.

des années 1950, n'est-ce pas celle des discours et des savoirs hétérogènes, des langages et des répertoires de signes qu'ils maillent les uns aux autres et qu'ils désignent comme la parole rapportée d'une arène sociale où s'affrontent les groupes sociopolitiques qui forment les communautés mémorielles de la société française des années 1950? La singularité sociosémiotique du passage étudié réside dans un brouillage des différents discours mémoriels auxquels le texte fait subir différentes torsions.

Un sociogramme de la victime

Dans le cas précis des premières pages de *Rigodon*, les interactions dynamiques qui lient les textes céliniens à la mémoire collective de l'après-guerre peuvent être envisagées à la fois d'après la notion de mémoire collective définie par Régine Robin et en mobilisant le concept de *sociogramme*, que Claude Duchet définit comme un « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, et gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel[9] ». Ce sociogramme, inspiré par les présupposés de la sémiotique historique, est indissociable des notions d'information, d'indice, de valeur et de cotexte[10]. Ces dernières expliquent le *continuum sociosémiotique* qui relie le texte, non pas au réel, lequel demeure hors de portée, mais à un référent langagier produit par une première sémiotisation dans la société environnante. Le texte intègre pour sa part un « cotexte » qui se compose d'« informations » référentielles déjà partiellement sémiotisées et traduites dans des clichés, des stéréotypes, des idéologèmes qui composent les « indices » sur lesquels s'opère un travail de reformulation par l'écriture. Celle-ci fait subir à ces indices des processus multiples de transformation partielle ou totale

9. Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », Béatrice Didier [dir.], *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 3572.

10. Pour une définition synthétique de la notion de sociogramme, voir Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 18.

qui en font des « valeurs », c'est-à-dire des formes-sens dont le texte active la charge sémantique et qu'il modèle de l'intérieur du système sémiotique de l'œuvre. Les représentations partielles d'un sociogramme gravitent autour d'un noyau oxymorique qui cristallise les oppositions entre ses différents éléments sémiotiques. Dans le cas précis des romans céliniens, l'ensemble de paroles que ces derniers captent et transforment ont en commun de chercher à donner sens au fléau des guerres mondiales. Elles activent un sociogramme de la « victime de l'histoire » qui traverse toute l'entre-deux-guerres et l'après-guerre et se structure autour d'un noyau oxymorique, « victime, mais héros », lequel est au cœur de la mémoire collective conjoncturelle. Autour de lui gravitent des oppositions multiples et le récit magnifié de la Libération, qui fait office de version officielle des événements dans l'après-guerre, s'appuie sur lui. Or la trilogie allemande combat ce sociogramme en s'efforçant de lui donner une inflexion nouvelle. Elle manœuvre principalement pour imposer un autre noyau oxymorique, celui du « collabo, mais victime ». Elle en accentue l'opposition de manière à construire l'image d'un « bouc émissaire des vainqueurs ». L'œuvre multiplie cette image, en donne une série de variations sous la forme de représentations toujours contrastées (« en exil en Allemagne mais patriote »; « écrivain classique mais pauvre », etc.) et fonde sur elle l'histoire des oublis de l'histoire officielle de la Seconde Guerre mondiale à laquelle elle déclare s'atteler.

Brouillages interdiscursifs

Le second paragraphe porte bien sur les conflits mémoriels de l'après-guerre puisque les récriminations de l'énonciateur portent sur l'absence de mention de tout collaborateur dans la chronique nécrologique du *Figaro*, absence thématisée en une exclusion des rites sociaux liés à la mort et en un effacement volontaire de ceux que le texte décrit comme des laissés-pour-compte de la mémoire collective. La péjoration adjectivale de l'expression « sale collabo » emprunte les anathèmes du camp adverse pour désigner le noyau

oymorique du « collabo, mais victime » dont l'énonciateur fait une figure d'identification et à partir duquel il reformule différents discours relatifs aux communautés mémorielles de l'après-guerre. Les « cinq colonnes de morts édifiants » du *Figaro* forment une première altérité discursive dont le texte source, s'il a jamais existé, est complètement intégré alors que le roman assure le relever comme une preuve piochée dans le discours social. Or, un premier brouillage entremêle ce discours qui prend le parti des anciens collaborateurs à une critique sociale marxiste en rupture avec les signes de connivence idéologique que suppose l'abonnement de l'énonciateur au *Figaro*. Les enterrements que le roman rapporte comme mentionnés dans le journal font l'objet d'une description qui n'insiste pas seulement sur l'oubli volontaire des collaborateurs. Le passage dresse une satire sociale des rites relatifs à la mémoire collective de l'après-guerre qui montre comment celle-ci est prise dans un système de privilèges, d'hommages et de faveurs qui distribue avantages et déshonneurs en fonction du passé de chacun et érige une communauté de nantis et de laissés-pour-compte de la mémoire collective. La foule en deuil présente à l'enterrement de l'un de ces nantis rassemble « Évêque, Préfet, Syndicats », c'est-à-dire tout ce que la ville a de notables religieux, républicains et politiques — il n'est pas jusqu'à Jean Valjean, « le Diable lui-même dans son tilbury » qui n'ait fait le déplacement[11] —, lesquels notables communient autour d'un défunt qui concentre les privilèges économiques des « gens riches », les honneurs militaires (« Grands Croix de tout! »), spirituels (« rappelés à Dieu »), etc. Sous le vernis de la décence et du respect dûs aux morts, l'humour noir du passage dévoile la permanence

11. Allusion aux *Misérables*, livre 7, « L'affaire Champmathieu », chap. 2 « Perspicacité de maître Scaufflaire ». M. Madeleine, alias Jean Valjean, décide de se rendre à Arras pour empêcher la condamnation d'un innocent pris pour Jean Valjean. Afin de ne pas éveiller encore les soupçons de Javert, il veut faire l'aller-retour en une journée et a donc besoin d'un cheval très rapide. Lorsqu'il présente sa requête à Maître Scaufflaër, un flamand qui loue des chevaux, celui-ci s'exclame à plusieurs reprises « Diable! Diable! » et finit par lui louer un tilbury. « Le Diable lui-même dans son tilbury » est donc bien le forçat des *Misérables*.

des inégalités de classe en faisant de l'hommage funèbre le critère absolu de distinction des « bien enterrés » et feint ironiquement de jalouser celui des privilèges dont la mort dépossède les puissants. Une lecture bakhtinienne du passage montrerait comment la lutte entre les différentes communautés mémorielles de l'après-guerre est ici esthétisée en un carnaval noir — tout le monde est mort, le Roi du carnaval est le mieux enterré d'entre les morts — dont le style tire toute une gamme d'effets comiques. Le génie célinien de l'exagération outre la pompe de ces « funérailles du tonnerre » qu'il situe au « Saint Sépulcre » et couvre les morts qu'on enterre de superlatifs envieux (« Grands croix de tout »); il tient les records de longévité de ces privilégiés qui ont la vie longue (« 80…90…100 ans ») et détaille les hauteurs spirituelles de leurs derniers jours par un début de pastiche de mémoires de noble reclu « en [son] château » et « rappelé à Dieu ».

À ce premier brouillage discursif s'ajoute celui, plus ambigü mais aussi plus intéressant, du troisième paragraphe, lequel évoque l'actualité des guerres d'indépendance des années 1950. À première lecture, le commentaire relève d'une dénonciation du racisme « antiblanc » des colonies qui mobilise tous les idéologèmes du discours colonialiste xénophobe. Le lexique de cuisine (« décapiter, rissoler », « croque au sel ») choisi pour qualifier les violences que subiraient les populations blanches dans les pays qui ont gagné leur indépendance réactive le cliché du nègre cannibale pour nier l'aptitude de ces « récents électeurs » à être des citoyens et discréditer le projet démocratique qui accompagne la libération des ex-colonies. De surcroît, ce discours colonialiste intègre des éléments discursifs antiracistes des années cinquante qui sont ici complètement détournés. Tout un lexique est emprunté aux discours antinazis et anticolonialistes, ainsi qu'à la littérature concentrationnaire, pour équivaloir la violence des fronts de libération qui combattent l'occupant dans le contexte des guerres d'indépendance à une « peste brune » et à quelque « rêve du fou », c'est-à-dire à un génocide entrepris par des fascistes. La sépulture réservée aux « sale[s] collabo[s] »,

« enfouis sans eau bénite, sans enfants de chœur, en terrain puant » est elle-même assimilée aux fosses communes réservées aux prisonniers des camps. L'usage du substantif « innommable », terme qui exprime dans la littérature concentrationnaire le caractère indicible de l'horreur des camps, atteint des sommets de provocation puisqu'il est dévoyé pour qualifier le sort des collaborateurs.

Pourtant, le texte ne reconduit pas les termes et la rhétorique des discours idéologiques qu'il convoque sans les mettre à distance. La force surprenante de ce passage, c'est qu'il montre comment le discours xénophobe et antisémite qui s'imposa en France dans les années 30 et qui se double après la défaite de juin 1940 d'un discours collaborationniste a survécu à la Seconde Guerre mondiale :

> pas de svastikas à Tombouctou[12]! la peste brune ne prend qu'en Allemagne, une fois pour toutes!... Adolf est mort? riez encore! depuis Bismarck tous les chanceliers grands, petits, jeunes, vieux, archi-vieux, sont fêlés... l'affection de ce drôle de pays, cocasse! le dernier là, le sournois croulant, part en croisade! L'Europe aux pogromes anti-goyes! ses dix mille massacres par trottoir!... par nuit ! antiracistes!... je ne verrai pas, vous verrez peut-être? l'Allemagne est là, elle veut toujours le rêve du fou[13]...

Ce passage est incompréhensible si l'on ne le relie pas directement à l'actualité, criante au moment de la rédaction, des guerres d'indépendance dans les années 50. Il montre comment une partie de l'imaginaire social de la France de ces années reconduit sous une forme différente les discours xénophobes d'avant-guerre pour en faire le socle d'un discours colonialiste destiné à préserver l'empire qui menace de s'effondrer : l'Allemagne voudrait « toujours le rêve du fou », la « peste brune ne prend[rait] » qu'outre-Rhin. L'attribution du monopole des violences xénophobes au voisin germanique accrédite la thèse fallacieuse de l'immunité de la France au fascisme

12. Ancienne colonie française du Soudan français, le Mali est devenu indépendant le 22 septembre 1960, en pleine rédaction de *Rigodon*.

13. Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, *Romans 2*, *op. cit.*, p. 718.

et formule ainsi un discours d'apparence antifasciste qui a l'avantage de n'être jamais autocritique et qui utilise la comparaison avec les atrocités du nazisme pour relativiser celles qui sont perpétrées au même moment par les armées françaises en Afrique ou en Indochine. Il est indéniable que le discours xénophobe que le texte identifie ici au discours gaulliste face aux vélléités d'indépendance des colonies françaises fut celui des pamphlets de Céline lui-même, lequel ne renie rien de ses délires hygiénistes d'avant-guerre. Il reste que, contre ce « rêve du fou », le roman opère comme un « garde-fou » et offre, faute de pouvoir soigner son créateur, un espace langagier qui multiplie des manipulations sémantiques et stylistiques, des effets d'ironie, des jeux de mots qui font dérailler les discours de toutes couleurs, et en premier lieu celui de l'énonciateur lui-même. Ces éléments de polyphonie narrative montrent que la trilogie allemande assigne à comparaître un grand récit national dont le gaullisme, le résistencialisme et le collaborationnisme ne sont que des variantes et qu'elle considère comme une sous-œuvre narrative par rapport à laquelle elle se démarque et qu'elle agresse en tant que machinerie idéologique ou symbolique.

Les sons de l'histoire

Cette capacité du texte célinien à miner les discours de l'histoire découle d'une réflexion historiographique qui constitue la dimension métapoétique de ce passage. Le livre questionne sa propre écriture de l'histoire et les ressources stylistiques dont elle use pour échapper aux évidences de son temps. L'une de ces ressources est la « fiction d'oralité[14] » que fait entendre la langue de Céline, avec son mélange de parlures populaires, de séquences de non-langage, d'onomatopées et d'emprunts au babil de l'enfance. La prose du roman se présente sous la forme d'une partition dont il faut savoir entendre les sonorités, car elles créent de nouveaux réseaux de sens pour faire entendre ce qui n'est pas audible dans le « brouhaha » des discours historiques

14. Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1985, p. 37.

habituels. Dans l'extrait, le discours xénophobe est ramené à des radotages séniles sur les races que le texte compare au pré-langage de l'enfant. La chronique nécrologique du *Figaro* est un moment de « détente », un « nanan », mot dont les enfants se servent pour désigner les sucreries, ou encore le « scoubidou » du chroniqueur, par référence à la chanson de Sacha Distel en vogue en 1958. Ce lexique de l'enfance euphorise le commentaire des « gaités […] cocasse[s] » de l'actualité et lui donne le caractère d'un divertissement. La critique des privilèges réservés aux vainqueurs de la guerre se fait elle-même en des termes qui se retournent contre l'énonciateur, ses récriminations étant assimilées aux jérémiades d'un enfant : dans la dernière phrase du second paragraphe, la déclinaison du même terme dans la forme masculine et féminine « oints, ointes » crée une répétition qui fait entendre les onomatopées d'un bébé qui fait « ouin ouin » et assimile celui qui exige une sépulture décente à un enfant réclamant le sein. Plus bas, l'évocation d'une possible adaptation cinématographique de l'œuvre dérive sur l'évocation de starlettes pressenties pour y jouer, dont les « gros nénés » sont une compensation phonique au « nib! », l'interjection argotique qui marquait plus haut le refus catégorique d'un enterrement convenable aux anciens collaborateurs. Cette suite d'onomatopées et de mots de l'enfance sont plus qu'une simple inscription sur la page des sons par lesquels le monde vient au sujet. Ils font sourdre au milieu du discours sur les races des sons et un pré-langage qui le confrontent à du non-langage et parasitent sa fonction symbolique par un tout un autre réseau de sens, qui rend caduque la loggohrée xénophobe.

Un roman arrivé à épuisement

La prose célinienne seconde les ressources de l'oralité par le recours à des formes désuètes dont l'anachronisme vise également à se prémuir contre les paroles de son siècle. L'originalité de ce passage vient aussi de sa dédicace inattendue. Explicitement dédié à Poquelin, *Rigodon* rend hommage à un Molière dont le travail acharné, comparé ici aux « galères » de la célèbre réplique

des *Fourberies de Scapin*[15], doit répondre aux commandes de son mécène Louis XIV et suivre le rythme frénétique des mondanités versaillaises. Épisode légendaire de l'histoire littéraire, la mort sur scène du dramaturge achève ici le portrait d'un Molière « mort d'être dérangé » et « martyr de l'interruption ». Cette dernière remarque permet d'identifier un texte-source précis, la comédie-ballet des *Fâcheux*, dont l'intrigue sommaire obéit à un principe d'interruption permanente[16]. Cette pièce peu connue de Molière met en scène les mésaventures d'Éraste à la cour, un jeune premier qui désespère d'obtenir un rendez-vous galant avec sa promise sans être interrompu par des importuns venant lire un lacet, quémander un témoignage dans un démêlé juridique, solliciter l'octroi d'un poste, les faveurs du roi ou une simple flatterie. Comme la pièce de Molière, *Rigodon* fait du principe d'interruption un moteur narratif, discursif et poétique. Sur le plan narratif, l'intrigue du livre se résume à la question suivante : « Céline et les siens parviendront-ils à rejoindre la frontière danoise pour échapper à tous les dangers de la guerre? » L'arrivée au Danemark, destination finale où les protagonistes espèrent trouver asile, est reportée dangereusement par une succession de rencontres, d'obstacles, de détours, de retards et de menaces de mort, « incidences » qui tiennent lieu de véritable intrigue. Parallèlement, les passages qui évoquent la vie de l'écrivain à Meudon mettent en scène la rédaction de *Rigodon* et montrent comment elle est perturbée par les visites, les appels téléphoniques de journalistes, d'amis ou de curieux qui risquent de laisser inachevé le dernier livre d'un auteur dont la mort approche[17]. Sur le plan discursif, le principe de l'interruption systématise l'un des aspects les plus spectaculaires de la polyphonie romanesque de Céline : celle

15. Molière, *Les fourberies de Scapin*, Paris, Larousse, 1964 [1671].

16. Céline affectionne particulièrement les comédies-ballets de Molière, ainsi qu'il le dit à Milton Hindus : « Je délire de joie chez Molière lorsqu'il danse le Bourgeois, le Sicilien » Milton Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, L'Herne, 1999, p. 147.

17. Publié de manière posthume pour la première fois en février 1969, *Rigodon* fut achevé le 30 juin 1961, Céline mourant le lendemain.

du lecteur dont les intrusions violentes rompent sans cesse le fil de l'énonciation hostile — et dont la conversation téléphonique de la fin de l'extrait donne un exemple éloquent. Enfin, sur un plan poétique, un grand nombre des traits textuels propres à l'art de la chronique tel que Céline le réinvente découlent d'une recherche de discontinuité qui suppose tout un travail sur la langue et sur les formes du roman, dont l'extrait n'offre qu'un aperçu. La parfaite liberté d'allure de ce récit à la première personne mêle à sa guise la mise en scène des événements et leur commentaire subjectif; l'énonciation se soutient d'un libre usage de la digression, de l'analogie, des décalages et de la répétition; une hétérochronicité complexe et vertigineuse organise le texte en fonction de trouées temporelles qui rompent sans cesse le fil continu du récit; la foison des événements, l'abondance des accidents et des péripéties, la multiplication des notations et des « détails » où la présence du passé acquiert une dimension quasi-hallucinée; le mélange baroque de registres qui vont et viennent du tragique au bouffon; un travail de déliaison qui multiplie les ruptures syntaxiques et dont l'invention majeure reste le recours systématique aux points de suspension pour supprimer le cadre de la phrase. Toutes ces caractéristiques stylistiques relèvent d'une poétique de la mémoire dont la « dentelle », terme cher à l'art poétique célinien, cherche, le temps de la lecture, à saisir par le langage les soubresauts de l'émotion et de la pensée propres au processus de remémoration.

D'un point de vue sociocritique, ces caractéristiques stylistiques peuvent être interprétées comme les marques d'un épuisement du roman par l'histoire qui tient à trois caractéristiques principales. 1) Le roman s'épuise par les discours de l'histoire. Il procède comme une encyclopédie critique des violences et des injustices de l'histoire et accumule les discours, les langages, les genres et les intertextes qui représentent le passé dans la mémoire collective, représentations qu'il recompose d'après un noyau oxymorique de « collabo mais victime » et dont il montre, tout en adhérant en partie à certaines d'elles, qu'elles sont soit édulcorées, soit partielles, soit fausses et qu'elles constituent en définitive la part d'amnésie collective sur

laquelle se construit une version officielle des événements trop univoque. 2) Le roman s'épuise par le recours à des formes et des genres désuets déjà évoqués dont l'anachronisme confine à une esthétisation de la guerre en un spectacle de danse, de théâtre et de musique qui s'inspire de la synthèse des arts chère au Molière des comédies-ballets. 3) Enfin, le roman s'épuise dans une réflexion historiographique qui part du constat que l'histoire est asservie à sa propre exigence d'ordre : avant même d'être instrumentalisée, celle-ci est pensée et mise en forme d'après des principes de successivité, de causalité logique et d'orientation vers une finalité. Cette chronique « de bric et de broc » s'écrit en conséquence contre la lisibilité factice de l'histoire que représente le modèle du récit entendu comme forme privilégiée d'une causalité objective de l'histoire.

Pierre-Olivier Brodeur
Université de Montréal

Autour d'une tête de mort. Essai d'ethnocritique d'un roman édifiant

Les romans édifiants de l'Ancien régime — des fictions narratives en prose qui affichent clairement leur but apologétique — forment un corpus particulièrement propice à l'analyse sociocritique, puisqu'ils s'appuient sur différents types de discours (religieux et littéraires), qu'ils travaillent dans le but de créer de nouvelles représentations littéraires. Dans l'esprit de cet ouvrage, nous avons voulu explorer certains concepts développés par l'ethnocritique, le concept d'embrayeur culturel et celui d'intersigne, en les utilisant dans l'étude d'un des romans édifiants les plus emblématiques de la Contre-Réforme : *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*[1].

1. François Fouet, *Floriane, son amour, sa pénitence, et sa mort*, Paris, Mathieu Guillemot, 1601. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *F*.

Ce roman paru en 1601 sous la plume de François Fouet raconte l'histoire de Floriane, une jeune fille « autant douée de beauté qu'on pouvait désirer pour la rendre agréable : et semblait que la nature eut amoncelé dans ce corps tout ce qu'elle avait de plus rare, pour en former une perfection » (*F*, p. 10). Cette beauté provoque le désir de son père, bientôt en proie à « une humeur monstrueuse, inspirée du diable » (*F*, p. 10) qui le pousse à séduire sa fille pour assouvir son « infâme convoitise » (*F*, p. 10). À partir de la nuit fatidique où le crime se commet, une passion incestueuse se noue entre les deux amants. Ils deviennent ensuite complices de la séquestration puis du meurtre de la mère de Floriane qui, ayant découvert la relation, veut les forcer à y mettre fin. Le crime a des résultats opposés chez la fille et le père : alors que ce dernier est pris de remords et veut réformer sa vie, le matricide confirme la plongée dans le vice de Floriane. Elle décide en effet d'assassiner ce père devenu gênant et de s'enfuir sur un bateau. Celui-ci est victime d'une tempête qui rejette Floriane — seule survivante — sur une île déserte où vit un ermite. Elle quitte l'île de l'ermite pour se rendre à Naples, préférant après certaines hésitations le statut de jeune et belle courtisane à la vie religieuse. Un jour qu'elle assiste à la messe dans le but de s'attacher de nouveaux soupirants, elle est frappée par le sermon du prêtre, dont les « belles et saintes paroles animées d'un esprit tout divin lui [donnent] dans l'âme […] une vive lumière des puissants rayons de la divinité » (*F*, p. 52). Fouet nous rapporte en style indirect la première partie du sermon qui détermine Floriane à mener une vie de « dévote, & bienheureuse pénitente » (*F*, p. 83), laquelle porte sur les vertus de la virginité. Le discours est ensuite plus précisément dirigé vers Floriane :

> Cet éloquent et docte prédicateur inspiré de Dieu, comme s'il eut lu dans le cœur de Floriane, branlante entre le paradis et l'enfer, & qu'il eut parlé à elle poursuit. Que tardes-tu misérable (disait-il) qui as mis ta chair aux enchères, & ton honneur en vente, que tardes-tu à revenir à ton Dieu […]. Puis tirant une tête de mort, couverte de quelque reste de peau flétrie, & collée sur ses os, esquels on voyait encore force longs poils, qui marquait que c'était

> la tête d'une femme, qu'il avait porté en chaire, ajouta. Voici mondaine (disait-il) que deviendra ta beauté, de laquelle tu fais maintenant tant d'estime. (*F*, p. 49)

Cette tête de mort, brandie au milieu du prêche, agit en quelque sorte comme un « embrayeur culturel[2] », en mettant en place un véritable palimpseste culturel et en mobilisant des éléments relevant de domaines culturels différents : culture religieuse, mais aussi culture humaniste qui entre en écho avec la mythologie antique et a également une portée esthétique.

La première culture qui est convoquée par cette tête de mort est la culture pastorale du XVII^e siècle, c'est-à-dire les pratiques utilisées par le clergé pour convertir et prêcher. Aussi frappante que puisse être l'image de ce prêtre brandissant en plein sermon une tête en putréfaction, elle est à l'époque un dispositif apologétique commun et fort usité. L'historien du christianisme Jean Delumeau évoque le « "truc" de la tête de mort[3] » utilisée pour impressionner les fidèles, citant le rapport de mission d'un moine capucin mentionnant le « stratagème classique à cette époque de la tête de mort[4] ». Cette scène est donc une représentation relativement fidèle des pratiques pastorales de l'époque. Par sa théâtralité, elle est également un embrayeur discursif, puisque c'est suite à l'exposition de la tête de mort que le sermon passe du style indirect au style direct. Le geste du prédicateur a donc un impact énonciatif et rhétorique, il personnalise le discours du prêtre en opérant le passage d'un discours universel à un discours particulier, notamment par l'utilisation de l'apostrophe « Voici mondaine ». Il y a ainsi une définition de l'auditoire qui

2. Guillaume Drouet définit les embrayeurs culturels comme « des points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture » (Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romanticisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 145, 2009, 3^e trimestre, p. 14).

3. Jean Delumeau, *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983, p. 374.

4. *Ibid.*, p. 374.

entraîne la précision des enjeux moraux du discours et ouvre la voie à la persuasion et à la conversion.

La tête de mort est le déclencheur de l'entreprise rhétorique, mais elle y joue également un rôle clé, puisqu'elle est utilisée comme support du discours persuasif, ce que la tradition aristotélicienne nomme une « preuve extra-technique[5] ». La tête de mort est objet d'une véritable glose dans le sermon, alors que le prêtre s'en sert pour présenter un discours qui n'est plus seulement moral, mais qui prend des accents théologiques :

> Hé! Où sont ces beaux yeux que tu nommais des astres, & quelque fois avec le stoïcien des dieux. Où sont ces déités germaines [...]? Où cette grandeur? Où ce nombre mystique? [...] Qu'est devenu ce nombre mystérieux qui a péri dans son infinité, de laquelle il est le vrai symbole? [...] C'est bien à des yeux lascifs, desquels on peut dire en leur nombre, que le binaire ou bien dualité est l'origine première de toute difformité, de désordre, et de confusion, qui n'a aucune proportion, aucun arrête, si le vague de son infinité n'est terminé par l'unité céleste, & par celui qui n'est qu'un en soi-même [...] ce nombre est le commencement de divorce, d'autant qu'il sort soudain de soi, en doublant l'unité, ces yeux se sont aussi disjoints, et séparés de Dieu, que Pythagore disait être l'unité, comme le deux, le diable, et le mal. (*F*, p. 49)

Les yeux de la tête de mort, ou plutôt ses orbites, sont abordées par le prêtre dans une perspective herméneutique qui l'amène à disserter de la nature de Dieu, mêlant ainsi une approche qui rappelle l'exégèse kabbalistique à l'arithmancie pythagoricienne, une technique de divination. Il s'agit d'un glissement dans l'orthodoxie religieuse du discours, qui puise à des sources culturelles autres que celles autorisées par le canon. L'exercice de glose chrétienne se trouve récupéré par des discours relevant de la tradition juive et

5. « J'entends pas preuves extra-techniques celles qui n'ont pas été fournies pas nos moyens personnels, mais étaient préalablement données » (Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 22).

de la divination grecque, dévoilant du même coup la plasticité et l'adaptabilité d'une approche des textes utilisée ici pour exploiter les significations multiples d'un symbole fondateur de la pastorale chrétienne du XVII[e] siècle.

Le début du passage précédemment cité dévoile une autre ramification culturelle de la tête de mort. Il s'agit du motif du *memento mori*, « souviens-toi que tu vas mourir », qui est au cœur du discours chrétien de l'époque[6]. En insistant sur la nature éphémère et la vanité de l'existence terrestre en comparaison à l'éternité, le *memento mori* sert d'argument pour la conversion chrétienne et le rejet du monde, puisque le but de la vie d'un chrétien ne peut qu'être la préparation de sa propre mort. Il n'est cependant pas que cela, puisque le *memento mori* dépasse les stricts cadres du religieux pour participer à l'élaboration de pratiques artistiques diverses : peinture, sculpture, poésie, essai. En peinture, le motif du *memento mori* est suggéré par la représentation de symboles tels que la tête de mort, mais aussi le sablier, le squelette ou une fleur coupée. En littérature, le chapitre XIX des *Essais* de Montaigne, « Que philosopher c'est apprendre à mourir[7] », exploite le rapport entre temps et éternité pour développer une réflexion sur l'ars moriendi, l'art de se préparer à sa mort[8]. De l'autre côté de la Manche, la fameuse scène d'*Hamlet* « to be or not to be », dans laquelle un crâne est l'objet d'une réflexion sur l'existence humaine, n'est pas sans ressemblances avec

6. Voir Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 44-123, Robert Favre, *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 74-77 et Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010.

7. Montaigne, *Essais*, édition d'Amaury Duval, Paris, Rapilly, t. 1, p. 103-135.

8. On pourrait également citer Pascal et Bossuet comme écrivains chrétiens dont une partie significative de l'œuvre repose sur cette pensée. Au XIX[e] siècle, nous retrouvons le *memento mori*, notamment sous la plume de Baudelaire dans les poèmes « Une charogne » et « L'Horloge » (« Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi ») (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition établie par Jacques Dupont, Paris, Éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1991, p. 122).

l'extrait qui nous occupe ici. La pièce de Shakespeare nous rappelle également qu'à la portée philosophique de ce motif s'ajoute une dimension proprement esthétique, qui relève d'une théâtralisation de l'angoisse de vivre et d'une esthétique du macabre qui joue sur la fascination exercée par la mort et le cadavre. La harangue du prêtre n'est pas sans exploiter certains procédés de l'esthétique du *memento mori*, notamment l'énumération anaphorique, exploitée entre autres par François Villon dans la « Ballade des Dames du temps jadis » et dans la « Ballade des Seigneurs du temps jadis »[9]. La monstration de la tête de mort et la référence au *memento mori* entraînent ainsi une mise en forme particulière du discours dans un sens poétique qui montre les implications esthétiques de ce motif culturel, qui s'intègre dans le discours religieux et le déborde en même temps.

Le motif du *memento mori* tel que l'exploite François Fouet est cependant loin des réflexions d'un Montaigne sur la nécessité de se préparer à la mort. Plutôt qu'une mort apprivoisée, telle que cherchait à la dépeindre Montaigne, nous avons affaire ici à une mort terrifiante, en phase avec la pastorale de la peur qui caractérise le début du XVII^{e} siècle. Mort terrifiante donc, ou, pour être plus précis, monstrueuse. Lorsque le prêtre brandit cette tête de morte, il renvoie à Floriane sa propre image, dépouillée du masque de la séduction : le visage, la peau, la chair. En arrachant les traits de la beauté pour montrer le cadavre moral qu'ils dissimulent, le prêtre utilise le monstrueux contre le monstrueux, mobilisant ainsi un imaginaire qui relève de la mythologie grecque.

Cette tête de monstre séducteur brandie comme un talisman d'exorciste n'est en effet pas sans rappeler certains éléments du mythe de Méduse, belle jeune fille séduite par Poséidon dans un

9. Les paroles du prêtre (« Où sont ces beaux yeux que tu nommais des astres, & quelque fois avec le stoïcien des dieux. Où sont ces déités germaines? […] Où sont ces douces et bien riantes grâces […]? Où est cette langue qui captivait à soi de ces discours charmeurs de monde? ») résonnent en effet en écho aux célèbres vers de Villon : « Mais où sont les neiges d'antan? » (François Villon, *Poésies*, édition établie par Jean Dufournet, Paris, Éditions Gallimard, coll. « nrf », 1973, p. 69) et « Mais où est le preux Charlemagne? » (*Ibid.*, p. 70).

temple dédié à Athéna, qui la punit en la transformant en monstre au regard pétrificateur. Sa tête décapitée sera ensuite utilisée par Persée contre divers monstres marins avant d'aller orner le bouclier d'Athéna, dorénavant doté du pouvoir pétrificateur du monstre[10]. La séduction blasphématrice se trouve ainsi mise au service de la divinité blasphémée. C'est un réinvestissement similaire que l'on retrouve dans le cas de Floriane. Littéralement terrassée par le discours et la mise en scène du prêtre elle est

> plus proche de la mort que de la vie […] ses yeux étaient mi-morts, ses lèvres toutes ternies, et son teint blême et décoloré; son sang retiré, et resserré és plus nobles parties, avait laissé le reste de son corps tout glacé, sans mouvement, et sans vigueur, l'âme ayant presque déjà quitté cette prison, vaguait dedans les cieux, et s'était allé prosterner devant le trône de la divinité. (*F*, p. 57)

Le corps de Floriane est « tout glacé, sans mouvement, sans vigueur », autant dire pétrifié par le regard terrible de la tête de mort. Le mythe de Méduse est récupéré par le discours chrétien pour rendre compte d'un processus dans lequel le monstrueux est utilisé contre le monstrueux pour provoquer la conversion. Ce mouvement de retournement du monstrueux contre lui-même se poursuit dans le roman par les pratiques de mortifications de Floriane, qui débutent par la tonte de ses cheveux avant de devenir beaucoup plus violentes :

> Elle se donnait la discipline jusqu'au sang, sang qu'elle détrempait avec les larmes qu'elle versait en abondance, puis se vêtissait de la haire, qui perçait cette chair entamée, frappait d'un caillou sa poitrine. Et quelques fois ayant fait une couronne d'épines bien piquantes la mettait sur sa tête, le sang ruisselant de tous côtés de telle sorte que ses yeux en étaient offusqués. (*F*, p. 69)

10. Stephen R. Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 24. Il existe aussi des versions du mythe dans lesquelles Méduse est un monstre dès sa naissance. Cependant, toutes s'accordent sur le fait que le héros Persée utilise la tête de son ennemie pour vaincre d'autres monstres.

La tête de mort ouvre donc le texte à quatre registres culturels différents : pastorale tridentine; glose kabbalistique mêlée de numérologie pythagoricienne; *memento mori* et culture mythologique grecque. Peut-on pourtant vraiment parler de cultures distinctes dans ce cas-ci, d'une pluralité culturelle du texte? Ce serait difficile, étant donné les liens étroits qui unissent les différentes déclinaisons du crâne que nous avons relevées. Elles ne relèvent pas toutes directement et complètement d'une culture religieuse : le *memento mori* est un thème philosophique et artistique largement diffusé, la numérologie pythagoricienne relève d'une pensée qui tend vers l'ésotérisme. Elles font cependant toutes parties d'une culture de l'élite religieuse lettrée constituée d'une juxtaposition, d'un bricolage de différents motifs, de différents codes culturels qui, aussi apparentés qu'ils puissent être, restent tout de même distincts. Il s'agit bien d'une seule culture, mais qui se décline en plusieurs motifs ayant des sources et des implications rhétoriques, esthétiques et discursives qui, elles, sont bien distinctes.

Pour conclure cette étude, nous nous intéresserons aux liens qui unissent, dans le fonctionnement même du texte, la tête de mort et le personnage de Floriane. Cette tête de mort, qui symbolise à la fois le mal, l'éternité de la mort face à la vie éphémère et la monstruosité moral mise à vif, cette tête de mort que le prêtre brandit pour terrasser Floriane, peut-elle également être envisagée comme intersigne? Selon Jean-Marie Privat,

> Les « intersignes » sont, en ethnographie, des signes concrets annonciateurs d'événements (souvent dramatiques) à venir (un chien qui hurle dans la nuit est codé comme l'annonce d'une mort prochaine dans le voisinage). [...] La lecture ethnocritique envisage ce réseau d'intersignes comme des présages sémantiques narrativement cohérents et pertinents dans les catégories cognitives des mondes culturels convoqués[11].

11. Jean-Marie Privat, « Le Retour et ses discours. Une ethnocritique de l'intersigne », *Études de lettres*, nº 1-2, 2005, p. 221.

La tête de mort brandie par le prêtre fonctionne à première vue de cette manière, puisqu'elle annonce la conversion de Floriane et sa mort et repose, du moins en partie, sur la cohérence culturelle du monde du roman. Cette portée proleptique est rendue apparente par le retour de la tête de mort à des moments clés de la pénitence, alors que l'accent est mis sur la conversion de l'amour du monde en amour de Dieu. Le crâne y symbolise une forme de sublimation religieuse de la volupté. Au lit « garni de gaze […] parsemé de roses » (*F*, p. 42) qui recevait ses amants est substitué une couche faite de

> trois chaines de fer, et une pièce de marbre sous sa tête lui servant d'oreiller, aux deux côtés il y avait deux têtes de mort, vers lesquelles tournant quelque fois le visage, elle collait, et attachait sa bouche, comme si elle eut voulu savourer le plaisir de la mort avant que d'y venir. (*F*, p. 70)

Floriane devient elle–même progressivement un cadavre dans cette retraite, annonçant ainsi sa fin prochaine : « Son corps exténué et flétri languissait parmi ces vies, et à peine vivait parmi ces langueurs, si maigre, si défait, et alangui, qu'on l'eut pris pour l'image de la mort » (*F*, p. 71). Sa mort est de plus présagée par l'insistance avec laquelle la tête de mort s'impose à elle :

> Elle était aux plus grandes extrémités de sa pénitence, affligeant plus son corps que jamais, essayant davantage ses forces, éprouvant sa sensualité de toutes les plus cruelles rigueurs, quand un jour comme elle était en méditation, elle commença d'une extraordinaire façon à penser au départ de ce monde, tendant plus vivement son esprit à l'objet de ses yeux qui étaient ces têtes de mort qu'elle avait continuellement en vue en sa cellule. (*F*, p. 74)

L'agonie de l'héroïne débute peu de temps après. La tête de mort est ainsi le signe de sa mort, à la manière d'un intersigne. Il y a cependant une différence de taille qu'il nous faut souligner : la cohérence narrative de l'intersigne repose sur les mondes culturels convoqués dans le roman, mais aucun lien narratif ne relie l'intersigne à l'événement annoncé. Ce n'est visiblement pas le cas ici, puisque la

tête de mort que brandit le prêtre pour terrasser Floriane a un rôle diégétique fort : elle déclenche l'événement principal du récit qu'est la conversion de l'héroïne. Dans sa première apparition durant le sermon elle est plus qu'une annonce, elle est véritablement une cause directe de la conversion de Floriane. Par conséquent, on ne saurait parler d'une véritable pensée de l'intersigne ici.

Si la tête de mort n'est pas un intersigne, comment envisager son fonctionnement à l'intérieur même du texte? Écartons d'emblée l'idée d'une relation sémiologique : la tête de mort ne *signifie* pas Floriane, elle n'est pas le symbole de l'héroïne, elle est le symbole des pratiques, valeurs et discours qui sous-tendent le roman et que celui-ci réalise narrativement. En ce sens, Floriane symbolise autant la tête de mort que cette dernière symbolise Floriane, mais elles ne se renvoient pas l'une à l'autre : elles renvoient toutes deux à un discours commun qui se décline sur deux plans de signification distincts, le narratif et le symbolique. Il y a donc un lien non pas sémiologoique, mais homologique, une correspondance des significations de deux modes de représentations, l'un narratif, l'autre symbolique, qui sont tous deux utilisés pour servir les mêmes fins rhétoriques. Au monstrueux macabre de la tête de mort répond le monstrueux moral de Floriane; au *memento mori* répond la conversion et la préparation à la mort narrativisées dans le roman; au syncrétisme crâne/mythe de méduse correspond l'inceste/mythe de Pygmalion. À l'utilisation pastorale de la tête de mort par le prêtre correspond l'utilisation édifiante du personnage de Floriane par l'auteur. Si bien que les dernières pages qui nous montrent Floriane embrassant la tête de mort, Floriane tendant vers la tête de mort, Floriane devenant la tête de mort, doivent-elles être lues comme la réalisation de la fusion des deux modes de représentation et d'illustration du discours édifiant : l'un symbolique, l'autre narratif. En brandissant le crâne, l'auteur nous indique qu'une fois enlevés les événements et péripéties du récit, les scènes de meurtre, d'inceste, de prostitution et de sorcellerie, tout ce qui fait de l'œuvre un roman et non un traité, une fois enlevée toute cette chair narrative, reste le visage grimaçant de la mort.

IV. Microlectures d'œuvres choisies

Marie-Christine Vinson
Université de Lorraine

Sur Jean Echenoz, *14*

L'extrait choisi — le début du roman — se termine par cette citation, *Aures habet, et non audiet* (« Ils ont des oreilles et n'entendent pas »), qui est une référence à la Bible[1] et à *Quatrevingt-treize*[2] de Victor Hugo. Si cette citation joue le rôle d'une prophétie, la lecture peut alors se pratiquer comme une sorte de mantique qui permet de retrouver le faisceau des intersignes, des signes annonciateurs d'un événement dramatique (la guerre, la mort, les morts), présents dans le texte. Et ils sont nombreux, ces signes du destin, mais Anthime, le personnage, ne les voit pas ou tarde à les interpréter. Le lecteur qui sait l'Histoire lui, les reconnaît.

1. *Les Livres Poétiques et Sapientiaux* (Psaume 115), *Les Livres Prophétiques* (Isaïe 42.20; Jérémie 5.21).

2. Livre quatrième, Tellmarch, II. *Aures habet, et non audiet.*

Aussi le texte est-il travaillé par toute une série de belligérances : belligérance entre temps historique (premier août 1914) et temps météorologique (soleil d'août, plein été), belligérance entre temps de loisir (chômer, faire un tour en vélo) et temps de guerre (mobilisation générale), belligérance entre *l'être au monde d'Anthime*, inconscient de la gravité de la situation (l'imminence de la mobilisation), saisi dans un moment d'oisiveté et de liberté, pratiquant un exercice gratifiant pour le corps, le vélo, et pour l'esprit, la lecture, *et la logique du texte* qui ne cesse de semer des indices dysphoriques.

Le livre emporté est « trop massif » dès le début du texte. « Un coup de vent tapageur s'est brutalement levé », rappelant le vent de l'Histoire. La bicyclette du héros en est déséquilibrée, c'est pourtant un modèle solide[3] de la marque Euntes, un nom à l'intertexte biblique (Mattieu 2 8, 19 : *Euntes docete omnes gentes* : « allez et enseignez le monde entier »). Mais que peut-on aller enseigner : la fin d'une société, la fin d'un monde? Certains mots sont des palimpsestes : « beffroi » contient « effroi », « cahot » peut se lire « chaos ». Anthime ne comprend pas les signes envoyées par les cloches, ne décode pas « l'alternance d'un carré noir et d'un carré blanc » contrairement au marquis de Lantenac de *Quatrevingt-treize*. Les signaux campanaires[4] ne sont plus perçus. Et quand enfin les cloches sont entendues, le texte dit qu'elles « sonnaient à l'unisson dans un désordre grave, menaçant, lourd ». L'oxymore entre « unisson » et « désordre » signale le désajustement, l'instabilité du monde. Il provoque aussi une sorte de télescopage entre le point de vue du personnage (unisson) et le point de vue du narrateur (désordre) qui met en valeur le décalage. Le « gros livre » finit par tomber et avec lui c'est la Bible, *Quatrevingt-treize*, les écrits et la littérature d'un monde disparaissant qui reposent à plat ventre comme un cadavre. En tombant, le livre s'est ouvert

3. Modèle créé par le bon curé Vanni après la séparation de l'Église et de l'État en 1905 pour assurer quelques revenus aux prêtres.

4. Voir Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'évolution de l'humanité », 1994.

sur le chapitre intitulé *Aures habet et non audiet*, comme dans les consultations sacrées hétérodoxes où on ouvrait la Bible au hasard pour y lire l'avenir. Mais dans *14*[5], personne n'est là pour lire.

Si Anthime finit par prendre conscience de la situation, cela reste de façon incomplète : il est sensible à la beauté bucolique ordonnée du paysage (« le fin réseau routier », par exemple), mais il ne voit pas le livre qui tombe. L'histoire et l'Histoire lui échappent : c'est la fin de la douce France, de la France éternelle.

Le texte avance plus vite que le personnage : l'Apocalypse est là. La fin est dans le commencement. Le salut, si salut il y a, est à trouver dans la littérature qui face à la désorganisation du monde propose une organisation du monde des mots, de signes précis qui permettent de redonner du sens. A fortiori quand on a le privilège de relire l'H/histoire. Et c'est bien le privilège du lecteur de la littérature. Alors l'alternance des carrés noirs et blancs au sommet des clochers peut être comprise comme une image de la littératie et des signes graphiques, comme une mise en abyme de l'activité herméneutique du lecteur.

5. Jean Echenoz, *14*, Paris, Minuit, 2012, p. 11.

Bernabé Wesley
Université de Montréal

Où vont les vaisseaux maudits? de Marie Cosnay

Aux premières lignes d'*Où vont les vaisseaux maudits?*, le narrateur évoque le sentiment que la mémoire collective se réduit désormais à une accumulation d'archives dénuée de sens : « Je me suis installé dans la petite salle que l'on appelle salle des archives alors que depuis longtemps il n'y a plus d'archives mais des dossiers à classer[1] ». À cette hypermnésie archivale où l'empreinte du passé sur le présent est quelque chose de figé, la prose de Marie Cosnay oppose un texte fait de spirales de fictions, d'imbrications sémantiques et de figures mystérieuses. La littérature, nous dit-elle, a l'inventivité pour voir dans la mémoire une énigme digne d'être pensée. Parue dans un coffret collectif qui

1. Marie Cosnay, *Où vont les vaisseaux maudits?* dans Claude Chambard, Marie Cosnay, Jérôme Laforgue, Éric Pessan, *Des trains à travers la plaine. 4 voyages dans l'univers Bashung*, Serres-Morlaàs, Éditions In8, 2011, p. 9.

rendait hommage au chanteur Alain Bashung, mort en 2009, cette nouvelle forme un écheveau de fictions filées à partir des motifs d'« Angora[2] », dernière chanson de l'album *Fantaisie Militaire*. À l'inverse de la chanson, le narrateur de ce récit à la première personne n'est pas contraint d'oublier mais doit composer avec la table rase du passé, les discordes et les secrets de sa famille qui ressurgissent dans le présent. Par glissements successifs, ses pensées dérivent de la salle des archives municipales où il a rendez-vous avec une mystérieuse Angora vers celles, familiales, d'une mère décédée en laissant une correspondance obscène et raffinée. Ce secret-là en rappelle d'autres, ceux du frère B., jumeau mythomane qui a dérobé un tableau inconnu de Velázquez et l'a caché chez le narrateur à son insu. Par un détour supplémentaire, la discorde prend des ramifications surprenantes dans l'histoire du fascisme du XX^e^ siècle. Le périple des deux jumeaux se déroule en effet sur l'*altiplano* d'Atacama, ce désert qui recèle des « os jetés […] dans les années 1660, 1870 et 1971[3] » et dont les terres arides forment, sous la plume de Marie Cosnay, une métaphore des oblitérations de l'amnésie collective chilienne[4]. Par des jeux de coïncidences chronologiques et de mots, les traces de cette mémoire des oublis de l'histoire entrent en corrélation avec les violences et les trous de mémoire de notre époque à nous. Le tableau volé le fut au Marquis de R., ancien nazi exilé en Amérique du Sud — ce que le narrateur apprend dans une apparition fantastique qui se produit un soir du « mois de septembre 2001, […] ce moment où quelque chose s'était déréglé dans les ciels qui pleuvaient arides

2. Alain Bashung, « Angora », *Fantaisie Militaire*, Barclay Records, France, 1998, 2 min. 07 sec.

3. Marie Cosnay, *op. cit.*, p. 13.

4. En 1971, pour n'évoquer que la dernière des dates mentionnées, la ville de Chacabuco, l'une des nombreuses cités ouvrières de la région d'Atacama, fut déclarée monument historique par le gouvernement de Salvador Allende. Lors du coup d'État de 1973, le général Pinochet fit de Chacabuco l'un des plus grands camps de concentration du pays. Chacabuco et, par métonymie, le désert d'Atacama, sont donc à la fois des lieux de mémoire emblématiques de l'histoire ouvrière du Chili et de son effacement violent sous la dictature. Le film de Patricio Guzmán, *Nostalgie de la lumière* (France, 2010, 90 min.), évoque différemment ce même lieu de mémoire.

et continus[5] ». Un 11 septembre peut ainsi en cacher un autre — celui des attentats du World Trade Center rappelle le coup d'État de 1973; le frère mythomane était moins Pinocchio que Pinochet, et l'Angora de Cosnay, « femme dont le foulard bord[e] les sourcils[6] », est bien plus politique que celle de Bashung. « Aube de laine », elle l'est aussi *de la haine* et personnifie la femme voilée devenue dans l'imaginaire social français une figure de l'aliénation propre à justifier tous les discours qui, après les attentats de 2001, martèlent les sentences d'une nouvelle xénophobie civilisationnelle au nom de la défense des libertés individuelles et de valeurs démocratiques. D'une imagination luxuriante et d'une précision chirurgicale, cette nouvelle relate comment le climat politique sécuritaire et xénophobe qui s'installa en France après le 11 septembre 2001 fêla l'espoir d'en avoir fini avec la peste brune et rappela à tous l'urgence de penser le problème des conditions d'une remémoration effective des violences des fascismes européens.

5. Marie Cosnay, *op. cit.*

6. *Ibid.*

Jean-Marie Privat
Université de Lorraine

Scénographie militante de l'obscène

Baise-moi de Virginie Despentes s'ouvre sur deux citations de mauvais augure, mises en exergue. L'une d'origine incertaine oppose brutalement « amour » et « sexe », l'autre est extraite de *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski : « Et parce que tu es tiède […], je te vomirais par ma bouche[1]. » Le roman se clôt par cette phrase à la fois fataliste et sibylline — « On croit pouvoir y échapper. » Notre hypothèse de lecture est que l'omniprésence polymorphe de la violence physique et symbolique qui parcourt le roman prend toute son insupportable abjection dans la dialogisation de langages et d'univers apparemment très hétérogènes. Ces *micromondes*[2]

1. Cité dans Virgine Despentes, *Baise-moi*, Paris, J'ai Lu, 1999 [1994], p. 5. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *BM*.

2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 181.

s'hybrident sur le fond commun d'une longue et tragique histoire de brutalisation des corps, paradigmatiquement des corps féminins[3].

Le premier *monde* convoqué dès les premières lignes du récit est la scène cinématographique d'une « grosse blonde » qu'un mec à lunettes « branle énergiquement avec le manche de son martinet » et qu'il traite de « grosse chienne » qui « glousse ». Ces images d'une « cassette porno » captivent Nadine, une jeune femme solitaire assise en tailleur (sexe accessible) face à l'écran. Le texte se poursuit ainsi : « Tous les acteurs du film ont des faciès de commerçants de quartier. Le charme déconcertant d'un certain cinéma allemand. » Une « voix off » de femme rugit alors et permet à l'homme de *bourrer* en silence sa victime qui s'offre « à quatre pattes ». Une autre séquence met en scène une « négresse » et un type cagoulé qui lui éjacule « en travers de la gueule. » Cette dialectique des corps enchaînés et déchaînés, du bestial et du bestiaire, des viols exhibés et des regards fascinés arrache au narrateur cette remarque froidement définitive : « C'est le même problème qu'avec les insectes qui s'habituent à l'insecticide : il faut toujours innover pour les liquider. » (*BM*, p. 5-7) Cette conjonction tératologique de la pornographie trash et de l'univers concentrationnaire est proprement obscène :

> Les hommes sont en place, le long du fossé, les pelles à la main. Les colonnes s'allongent en file indienne. Des milliers de femmes sur une seule file […]. Nous courons. Voilà que les coups de bâton et de lanière s'abattent […]. Les coups tombent sur la nuque, sur le dos. Schnell, schnell […]. Kapos et anweiserines hurlent et frappent […]. Tant pis pour celles qui tombent là, et sont piétinées[4].

Il est plus obvie et moins transgressif d'inscrire *Baise-moi* dans l'intertextualité (l'intersexualité?) de la littérature libertine, à la fois sadique et sadienne :

3. En ce clair matin du mois de mars 2014, avant de reprendre ce travail, je jette un coup d'œil sur la version électronique du journal *Le Monde* où je découvre en bonne place ce titre (effarant) : « Un tiers des femmes victimes de violences physiques ou sexuelles en Europe. » Et le même jour je lirai à la Une du même journal : « Viols en Syrie : enquête sur une arme de guerre ».

4. Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 144-145.

> Deux valets me saisirent par ses ordres, me dépouillèrent et m'enchaînèrent avec mes deux compagnes [...]. Il n'y avait pas deux minutes que j'étais à cette fatale roue quand toute la bande des monnayeurs [...] m'entoura pour m'examiner. Tous m'accablèrent de sarcasmes relativement à la marque flétrissante que je portais [...] sur mon malheureux corps. Dalville saisissant alors une longue canne armée d'un aiguillon de fer [...], m'en appuie cinq ou six coups dans les chairs qui font jaillir le sang [...]. Je jetai les hauts cris en me débattant sous mes fers; ces contorsions et ces hurlements servirent de risée aux monstres qui m'observaient [...]. L'homme est donc naturellement méchant [...][5].

Mais cette « fatale roue » du supplice nous reconduit vers la citation de Dostoïevski. En fait, le romancier russe cite lui-même une imprécation de l'*Apocalypse* (Saint Jean, 3 :16) : « Ainsi, parce que tu es tiède et que tu n'es ni froid ni bouillant, je vais te vomir de ma bouche. » Or, cette isotopie du religieux (apocalyptique) renvoie à une confession autobiographique de l'auteure qui témoigne en ces termes dans sa *King Kong Théorie* :

> C'est un fantasme que j'ai depuis que je suis petite [...]. Les saintes, attachées, brulées vives, les martyres ont été les premières images à provoquer chez moi des émotions érotiques. L'idée d'être livrée, forcée, contrainte est une fascination morbide et excitante pour la petite fille que je suis alors. Ensuite, ces fantasmes ne me quittent plus[6].

C'est ainsi que s'actualise dans le récit de Virginie Despentes un intertexte hagiographique qui entre à son tour en résonnance dialogique avec les autres cosmologies (biblique, pornographique, concentrationnaire, autobiographique). Cet *intermonde* iconique et textuel est par exemple celui de *La Légende dorée* (XIII[e] siècle) et pourquoi pas la figure exemplaire et légendaire de sainte Catherine

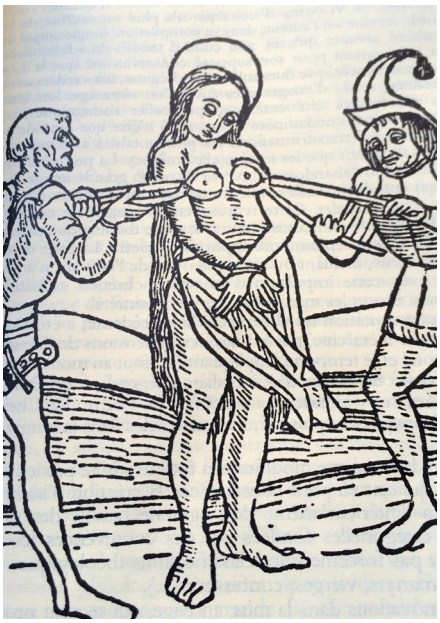
5. Marquis de Sade, *Les Infortunes de la vertu*, chronologie et préface par Jean-Marie Goulemot, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [1787], p. 153.

6. Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 51.

(d'Alexandrie), martyre de sa foi virginale, de son extraordinaire beauté aussi et de sa science philosophique[7] :

> Un préfet conseilla au roi furieux de faire préparer dans les trois jours quatre roues entourées de scies de fer et de clous très pointus, en sorte que ce terrible supplice découpe la vierge […]. Les dispositions suivantes furent prises : deux roues tournaient dans un sens et deux autres dans un sens contraire; celles de dessous tiraient en déchirant et celles de dessus […] repoussaient en broyant.

C'est alors qu'à la reine même qui lui reprochait vivement « cette si grande cruauté », le roi rempli de fureur « fit arracher les seins avec des fers de lance puis trancher la tête[8]. »



Anonyme, *Les seins arrachés*

7. On se souvient que dans la culture folklorique urbaine et moderne, les jeunes filles qui atteignent vingt-cinq ans sans être mariées sont appelées Catherinette et se doivent de « coiffer sainte Catherine »…

8. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, édition d'Alain Boureau, Paris, Gallimard/Pléiade, 2004, p. 98.

Et aux noces mystiques de Catherine fait écho la cavale de Nadine qui se clôt sur une série d'« élucubrations sur l'âme sœur » et sur l'isotopie troublante (koltésienne ?) d'une « crosse » (meurtrière et épiscopale) :

> Elle marche les doigts noués autour de la crosse comme si elle donnait la main à un amant très attentionné […]. Le soleil est tout haut et brûle du mieux qu'il peut […]. Elle se laisse écraser par la chaleur, le soleil généreux pour la dernière des putes. Du bout des doigts, elle caresse la crosse et branle le canon […]. Elle sort son flingue de sa poche, elle est gorgée de soleil. (*BM*, p. 248-249)

Virginie Despentes a sans doute raison : « La mémoire est une drôle de chose, qui redistribue les données sans souci hiérarchique ou chronologique. » (*BM*, p. 248). Son récit *tératographique* est comme une cassette qui tourne et retourne dans la caboche du lecteur : « Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : — Tire la chevillette, la bobinette cherra »…

Sophie Ménard
Université de Lorraine

Fafa au pays du Père Noël. Microlecture ethnocritique d'*Éboueur sur échafaud* d'Abdel Hafed Benotman

Notre propos est de montrer que l'incipit d'*Éboueur sur échafaud*[1] de Benotman se caractérise par une hybridation et une pluralité culturelles. Relatant un rite fondateur de la virilité, celui de la circoncision, le premier chapitre allie la traversée rituelle musulmane à la fête chrétienne de Noël, dans un jeu subversif et poétique de belligérance culturelle.

L'initiation vécue à travers les yeux de l'enfant emprunte au symbolisme de la magie de Noël : « il attendit la grande révélation comme ses copains d'école espéraient jadis le père Noël… Fafa attendit *son sien à lui* de papa Noël des Mille et Une Lunes » (*É*, p. 14).

1. Abdel Hafed Benotman, *Éboueur sur échafaud*, Paris, Rivages/Noir, 2009 [2003]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *É*. C'est toujours moi qui souligne.

Synchrétisant les merveilleux occidental et oriental, ce père Noël apparaît sous les traits de l'officiant-initiateur « barbu », qui recèle une grosse « sacoche » renfermant, selon Fafa, les « cadeaux » (*É*, p. 15) qu'on lui a promis (*É*, p. 14). Comparé à « un boucher » (*É*, p. 16), il est littéralement décrit comme un châtreur de cochons puisque l'initié est, après son opération rituelle, un « cochon égorgé » (*É*, p. 17). Sans entrer dans les détails de l'interdit du porc dans la religion musulmane ou encore de l'assimilation, dans les cultures occidentales, de l'enfant et du cochon[2], notons surtout ici l'interdiscursivité avec la légende de Saint Nicolas, distributeur d'étrennes, patron des écoliers et personnification du cycle des Douze jours, qui est également un avatar du Père Noël. Rappelons que le saint, ayant grand-faim de « petit salé », ressuscite des enfants après qu'un boucher les ait égorgés. Ainsi, l'enfant cochonisé du roman servira, lui aussi, fantasmatiquement de repas familial : « Nabila [la mère] lui raconta que son bonnet de chair avait fait office de fève » (*É*, p. 18). La transsubstantiation subversive et cannibalique — « "*Mangez, ceci est mon corps. Buvez, ceci est mon sang*" eut d'étranges résonances en lui. » (*É*, p. 19) — clôt le « sacrifice », marqué calendairement par une double référence à la fête clausulaire du cycle des Douze Jours : « En file indienne, Fafa vit débouler au pied de son lit d'étranges rois mages et des pèlerins — ceux *du mont Chauve*[3] » (*É*, p. 17). Le texte se réapproprie l'ambivalence culturelle de la fête chrétienne — les rois mages — et de sa coutume « populaire », répudiée par l'Église, à savoir la traditionnelle galette du Jour des Rois, qui sert à élire, au hasard de la répartition alimentaire, un roi du jour. On a donc une séquence narrative programmant l'identification de Fafa, « l'enfant roi du jour » (*É*, p. 18) — entendons le jeu de mot : l'enfant roi/le roi du jour —, à Jésus[4].

2. Voir Claudine Fabre-Vassas, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèques des sciences humaines », 1994.

3. Le « mont Chauve » est le mont du Calvaire, le Golgotha où Jésus a été crucifié.

4. De la venue espérée du Père Noël et de ses cadeaux, de l'apparition des Rois mages et de « l'enfant roi du jour » (*É*, p. 18) en passant par le rite de la fève lors du jour des Rois, c'est tout le cycle des Douze Jours qui est condensé dans cette journée : on y retrouve même en creux les fêtes carnavalesques de l'âne

La circoncision, qui fait l'homme musulman, fonctionne également en homologie avec le travail cognitif faisant croire (ou ne plus croire) au Père Noël, qui, dans les sociétés occidentales, est un des passages fondateurs balisant la fin de la petite enfance[5]. Or, pour Fafa, cet enfant d'un Noël hétéroculturel qui amalgame le profane et le chrétien à la base de la fête, l'épiphanie n'est pas celle de la Sainte Famille, mais plutôt d'un désenchantement de la croyance en la famille, plus particulièrement en la toute-puissance de la figure du père. Comme lorsque l'enfant apprend que le Père Noël n'existe pas (« si le père Noël avait existé »… (*É*, p. 106), se dit-il), Fafa passe au rang de ceux qui savent que le monde n'est pas magique; il accède également à cette vérité fondamentale voulant que les adultes ne disent pas toujours la vérité : effectivement, « la grande révélation » et les cadeaux rêvés sont vite désenchantés par l'ablation rituelle.

Par ailleurs, dans la culture française, le cycle des Douze Jours a valeur de présage pour l'année à venir. Ce schème culturel, inscrit dès l'incipit, a narrativement une fonction prédictive : il augure l'avenir de l'enfant, dont l'initiation à la masculinité est marquée par l'apprentissage du mensonge des parents, mais surtout du passage subreptice d'une croyance aux étrennes de Noël à ceux obtenus par le vol. Placé sous le signe de ce cycle noëllique, qui est un temps du don et des étrennes, le roman établit entre « donner » ou « recevoir » des cadeaux de Noël et « voler » un rapport ambivalent de contiguïté, soulignant ainsi un cycle de réciprocité dévoyé :

> Face aux petits camarades de classe, Fafa s'inventait de faux Noël et des anniversaires placebos, il entrait en compétition de cadeaux et, de mensonge en mensonge,

(Fafa est un « âne »), des fous et des Innocents (durant lesquelles précisément les enfants sont les rois du jour), mais surtout celle du 1er janvier qui est le jour de la Circoncision (de Jésus).

5. Voir Claude Lévi-Strauss, « Le Père Noël supplicié », *Les Temps modernes*, nº 77, 1952, p. 1572-1590. Nous nous inspirons également des hypothèses interprétatives sur la fête de Noël faites par Jean-Marie Privat dans ses séminaires *Ethnographie de la culture* et *Anthropologie de la vie quotidienne* donnés à l'Université de Lorraine, en 2012.

> il fallait parfois prouver la véracité des dires par des faits. Fafa volait donc pour dans la cour de récréation ouvrir secrètement son cartable et montrer aux enfants émerveillés, ce que lui, Faraht, avait reçu de ses parents pour son anniversaire ou sa fête. (*É*, p. 122)

C'est lors de la circoncision qu'il (dé)forme ce lien entre donner/recevoir/voler : Fafa se fait dérober son prépuce; en échange, sa famille éloignée lui donne des cadeaux rituels (l'argent et les bonbons) qu'il se fait voler par sa famille proche : il perd ce jour-là, en somme, sa croyance au don gratuit. Ses rêves de cadeaux — « les cadeaux étaient-ils là-dedans? » (*É*, p. 15) / « enfin, les cadeaux tant rêvés montraient leur nez » (*É*, p. 17) —, il les obtiendra désormais en volant[6].

Le rite, situé au seuil du texte, forme littéralement et symboliquement un (mauvais) passage. Organisé selon une ethno-logique inversée du don et de l'enchantement merveilleux caractérisant le temps festif entourant Noël, il se constitue comme un envers de cette fête conçue comme la seule période où les enfants ont « *droit* à exiger des cadeaux[7] » et à les recevoir. Le Noël de Fafa est le temps d'une initiation ratée sur le plan de « la socialisation par l'apprentissage des règles de l'échange des cadeaux[8] », car, précisément, chez les Bounoura, on ne se fait pas de cadeaux.

6. C'est d'ailleurs, lorsque les Bounoura fêtent Noël pour la première fois et qu'ils offrent en cadeaux à Fafa les voitures qu'il avait auparavant volées, avec son groupe de petits voleurs (d'ailleurs composé de huit gamins à l'instar des huit rennes du Père Noël), au Monoprix (rue de Rennes, à l'onomastique noëllique) que l'enfant assume son destin : « ce jour-là, dans l'esprit de Fafa, l'acte des parents Bounoura légitimait le vol. » (*É*, p. 126).

7. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 1581.

8. Sophie Chevalier et Anne Monjaret, « Dons et échanges dans les sociétés marchandes contemporaines », *Ethnologie française*, nº 4, t. XXVIII, oct.-déc. 1998, p. 439.

Pierre Popovic
Université de Montréal

Note de lecture sur l'incipit d'*Éboueur sur échafaud* d'Abdel Hafed Benotman

Sa première phrase branche le roman d'Abdel Hafed Benotman sur l'une des cinq dimensions de l'imaginaire social, la cognitivité. Pour le tout jeune Faraht Bounoura, dit Fafa, petit dernier de la famille Bounoura, c'est une révélation : « Le savoir — *lire et écrire* — ne lui servait à rien[1]. » Voilà mise à mal l'une des évidences doxiques contemporaines les plus consensuelles. Savoir *lire et écrire* est un droit de la personne humaine pour l'Unesco, la République se fait un devoir d'en garantir l'apprentissage pour tous, l'accès à la culture écrite est de longue date une des premières conditions à l'intégration dans une société comme celle de la France. Et patatras, Fafa découvre l'inutilité de l'école républicaine. Ce n'est pourtant pas qu'il ait snobé l'école. Au contraire, il a tout

1. Abdel Hafed Benotman, *Éboueur sur échafaud*, Paris, Rivages/Noir, 2009 [2003], p. 13.

fait comme il fallait. C'est un parfait petit produit de l'éducation nationale. Mais, à son indignation et son grand dam, il s'aperçoit qu'aucune reconnaissance sociale ne le récompense de ses efforts. En effet, cherchant successivement son prénom dans les calendriers des PTT, des pompiers et des éboueurs, puis son nom dans le Bottin, il s'aperçoit qu'ils ne s'y trouvent pas. Les PTT, les pompiers, les éboueurs, le Bottin, c'est-à-dire des répertoires qui correspondent à des besoins que doit assurer la ville : la communication, la protection, l'hygiène, l'identité, la domiciliation. En trois paragraphes, le roman épingle et critique un glissement sémantique qui a marqué les discours sur l'immigration, lesquels sont passés d'une fonction dévolue à la société à un devoir assigné aux immigrants, c'est-à-dire de la fonction d'*intégrer* au devoir de *s'intégrer*. Fafa a fait ce devoir, mais l'intégration ne suit pas, c'est cela que donne à lire ce début.

Mais Fafa n'est pas au bout de ses peines. S'il n'aura pas de jour de fête puisqu'il n'y a pas de saint Fafa, dans les calendriers, c'est ennuyeux mais vite oubliable, car on lui a annoncé une grande fête en son honneur. Le grand jour arrive. Les choses prennent un tour tragi-comique. Le clou de la fête, c'est sa circoncision, laquelle doit religieusement faire de lui un « homme », au cours d'une réunion agréable ainsi que le lui a dit son père. Fafa vit cependant tout autre chose qu'une réunion agréable. Il découvre la ruse et la manipulation (on lui a caché la vérité sur ce qui va lui arriver), la torture (immobilisé, il est charcuté à cru), l'injustice (son père s'empare de l'argent que les invités ont déposé, sa sœur et son frère mangent les gâteaux qui lui étaient promis), l'indifférence à la souffrance des autres, la malhonnêteté et la cruauté de Dieu (qui laisse faire tout cela), le cannibalisme (le petit bout qu'on lui a enlevé a été jeté dans le couscous), le tout avec la complicité de Paris, capitale de la patrie des droits de l'homme et du citoyen : « À sept ans pile, dans le VI^e^ arrondissement de Paris, Fafa fut circoncis à vif avec toute la légitimité de la barbarie[2]. »

2. *Ibid.*, p. 16.

Au terme de ce passage haut en couleur, le bilan de l'incipit est clair : tandis que les modes de socialisation premiers sont sans effet positif sur la vie du petit immigré et le privent d'une reconnaissance sociale légitime, les coutumes traditionnelles qui assurent son intégration dans sa communauté d'origine lui apparaissent comme violentes et meurtrissantes. Deux institutions majeures de l'organisation sociale, l'école et la famille, briment le plus éveillé des gamins du VI^e^. L'incipit — ainsi que le voyait bien Duchet dans un article célèbre — s'offre comme une métaphore du roman entier. Car si les calendriers apprennent à Fafa qu'il n'aura pas de jour de fête, si la fête qu'on lui avait annoncée tourne au rite barbare, ce n'est qu'un début, comme l'indique cette phrase rompant avec la focalisation interne de l'incipit : « Pourtant, ce fut souvent sa fête. » Fafa sera où qu'il aille et quoi qu'il fasse le perpétuel exclu. À l'instar de ce que son titre annonçait, c'est donc une faillite totale et de la société d'accueil et de la rémanence des coutumes de la société d'origine que le récit de la vie du petit dernier des Bounoura déclare. Ce roman désespéré n'est pourtant pas désespérant. La description des événements à partir du point de vue de l'enfant est une première trace d'un humour qui est à la fois de situation et de langage. Cet humour vivifie tout le texte et traverse l'hétérogénéité des représentations sociales et des codes culturels convoqués : il souligne leur absurdité et leur indifférence à l'égard de la vie des gens et permet à Faraht Bounoura de garder une réserve intérieure devant tout ce qui lui arrive.

Marie Scarpa
Université de Lorraine-Metz

« À cette heure et en ce lieu… » Micro-lecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton*

Connu pour l'écriture très narrativisée voire très poétique de ses didascalies, Koltès choisit pour *Dans la solitude des champs de coton*[1] de ne faire figurer aucune indication scénique. C'est la parole des deux personnages, un Dealer et un Client, qui construit l'espace et le temps dans lesquels se déroule l'action : un unique dialogue dont l'enjeu est la question même de la possibilité de l'échange. L'un propose sans dire ce qu'il offre exactement, l'autre refuse de mettre un nom sur son désir.

Nous pourrions entrer dans le système de ces pages d'exposition par deux biais au moins. Le premier serait d'interroger la transaction,

1. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Cette micro-lecture se limitera aux vingt premières pages. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses et précédées de la mention *D*.

le *deal* (*D*, p. 7), dont il est question ici sous l'angle de la notion de réciprocité. Sans connaissance précise de ce qui est l'objet de l'échange en question, la dialogue devient au sens propre une « transaction énonciative » que l'ethnocritique propose, comme le don/contre-don maussien[2], de traiter comme un échange de type symbolique en substituant à l'étude de la triple obligation donner/recevoir/rendre une autre plus directement verbale : parler/écouter/répondre[3]. Nous pourrions sans doute nous rendre compte qu'alors même qu'il multiplie les effets d'interchangeabilité (le Dealer et le Client parlent la même langue exactement et de la même manière — dialogue monologué, registre très soutenu, oralité « auralisée[4] » etc.), le texte koltésien ne dit au fond que les dysfonctionnements des règles de la réciprocité.

L'autre perspective serait l'étude de l'espace-temps théâtral où se déroule cet échange et dont nous faisons l'hypothèse qu'il est lui aussi l'enjeu de la pièce. Pas d'indication scénique donc mais une parole qui tente de mettre en scène « cette heure » et « ce lieu ». Une heure qui est « celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux » (*D*, p. 9), une « heure d'obscurité qui fait sortir de chez [soi] malgré les grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits » (*D*, p. 11). Mais une heure où l'obscurité n'est pas « assez épaisse pour qu'on ne puisse rien apercevoir des visages » (*D*, p. 14), une obscurité de « crépuscule » (*D*, p. 15) en somme. Quant au lieu : le Dealer semble attendre, immobile, sur la trajectoire qui mène le Client « d'une fenêtre éclairée, derrière

2. Voir Marcel Mauss, *Essai sur le don* (*L'Année Sociologique* seconde série, 1923-24, t.I) et Claude Lévi-Strauss « Le principe de réciprocité », *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris/La Haye, Mouton, 1967 [1949], p. 61-79.

3. Il s'agit ici du prolongement ethnocritique d'un autre aspect du dialogisme bakhtinien, qui est l'attention accordée à « l'auditeur-lecteur » et à « l'activité responsive » (Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984 [1979].)

4. Notons l'aspect solennel de la parole koltésienne (alors qu'elle parle de trafic), l'importance du corps (et du *face to face*); notons aussi l'intertextualité active (Les Évangiles, Musset, Rimbaud sans doute).

[lui], à cette autre fenêtre là-bas devant [lui] » (*D*, p. 13), entre deux « immeubles » où le risque est « d'écraser à chaque pas les déchets jetés par les fenêtres ». En l'absence de didascalies, nous proposons de considérer déjà ces « immeubles », qui sont a priori des espaces privés et domestiques, comme des lieux diégétiques : le seul espace véritablement scénique est le lieu de l'entre-deux immeubles, soit un espace plus difficilement qualifiable. L'accent est donc mis sur cette zone de non-droit, qui est celle du deal, où les règles et les frontières ont bougé leurs lignes (« des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage », (*D*, p. 7)). De ce lieu de « passage » (au sens propre puisque le Client passe d'un point à l'autre), de transit (de marchandises inconnues encore et illicites sans doute), on pourrait dire peut-être qu'il est un « non-lieu[5] », soit ce lieu de la surmodernité où l'on se croise sans se rencontrer (échangeur, parking, métro, centre commercial etc.). Mais ici l'indissolubilité du lien temps/espace (« à cette heure et en ce lieu ») nous conduit plutôt du côté du chronotope et de la « matérialisation du temps dans l'espace[6] ». Retraduit en d'autres termes : quelque chose d'essentiel, de crucial dans la trajectoire de vie des personnages est en train de se jouer dans cette sorte de « terrain vague ». Dans cet ordre d'idées, et toujours dans le sens d'une qualification « anthropologique » des espaces, on pense aussi au « lieu autre » ou ce « lieu de l'autre » qu'est l'hétérotopie foucaldienne, « ce lieu qui a la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres mais sur un mode tel qu'il les suspend, neutralise ou inverse[7]. » Et Foucault de citer, en fonction des types de sociétés ou d'hétérotopies (de crise, de déviance etc.), la hutte initiatique, la cabane enfantine, le jardin, la maison close ou encore le cimetière[8].

5. Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

6. Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

7. Michel Foucault, « Des espaces autres. Hétérotopies », *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994 [1967], p. 46-49.

8. Et le théâtre, « qui est une hétérotopie » et qui « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. » (*Ibid.*)

Altérité, passage au sens propre mais aussi, on le comprend, au sens symbolique : ces marginaux pris dans une transaction clandestine en « passent » par les épreuves de la marge presque rituelle soit, pour le dire vite, l'expérience ou le détour par l'autre pour devenir soi[9]. De quel passage pourrait-il s'agir alors? Sans doute d'une « première fois », d'une initiation au *deal* pour le Client et qui le terrifie. Le « non-lieu » devient donc plutôt un *saltus*, un espace ensauvagé[10]. À dire vrai, on pourrait préciser davantage encore : les immeubles où l'on jette des ordures par les fenêtres et d'où les hommes fuient au crépuscule semblent être des versions dévoyées de la *domus*; l'espace intermédiaire dont nous parlons est d'abord un *campus* (pensons au titre : quelque chose qui aurait à voir avec un « champ de coton[11] »), un espace de travail mais détourné là encore puisque nous sommes dans un *deal*. En d'autres termes, il n'y a pas chez Koltès de territoire propre à l'ensauvagement : ce sont les espaces mêmes de la Cité, les *domus* et l'entre-deux *domus*, le *campus*, qui, « à cette heure », se transforment en *saltus*. De ce trop grand brouillage des frontières ne peut découler que l'échec prévisible du « passage », de cette « première fois » que nous évoquions.

9. Rappelons la formalisation en trois temps par Arnold Van Gennep puis par Victor Turner du rite de passage : séparation, marge, agrégation. La marge est la phase de l'entre-deux états, du ni/ni et du et/et : on n'est plus ce qu'on était mais pas encore celui qu'on va devenir.

10. L'ethnocritique propose d'actualiser la chronotopie tripartite *domus/campus/saltus* que les géographes et historiens ont d'abord réservée au paysage de l'Antiquité gréco-romaine puis à celui de la France rurale (voir par exemple Fernand Braudel, *L'identité de la France*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986, 3 vol.) en l'appliquant aux espaces modernes y compris les plus urbains. Pour le dire vite, la *domus* (l'espace du domestique, de la reproduction), le *campus* (l'espace du travail, de la production), le *saltus* (l'espace du non domestique et du non « travaillé » : la marge, l'in-cultivé, l'invisible etc.) ont des traits définitoires propres mais qui, en fonction des moments et des contextes, s'entrecroisent, s'hybrident, se « dialogisent » en somme.

11. Le « champ de coton » signe pour Koltès l'altérité (le champ de coton de l'esclave noir c'est l'Amérique, c'est un hommage au Noir — présent dans toutes les pièces de cet auteur —, c'est aussi un espace de violence, de domination — le coton comme le colon est souvent blanc…). C'est aussi un champ soit un espace de travail et le *deal* pour Koltès est une activité économique (mais transgressive).

LE DEALER : S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi et que je n'aurais pas entendu?

LE CLIENT : Je n'ai rien dit; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné?

LE DEALER : Rien.

LE CLIENT : Alors, quelle arme[12]? (*D*, p. 61)

12. Ce sont les derniers mots de la pièce. La nuit est devenue « épaisse » : exit le temps intermédiaire du crépuscule; le « passage » koltésien ne semble conduire qu'aux Ténèbres.

Anne-Marie David
Université de Montréal

Sur « Les pauvres » de Plume Latraverse

« Les pauvres[1] » est une chanson composée de huit strophes de huit ou sept vers chacune, terminée par une chute d'un vers en suspens, soit une strophe à lui tout seul. Les vers sont généralement construits selon une structure anaphorique — « [les pauvres] font [quelque chose] » — de six ou sept pieds. Ce « modèle » est toutefois très souple et régulièrement brisé par l'insertion d'un vers plus bref, rendu non-anaphorique par l'élision du sujet, un complément en apposition ou l'utilisation du pronom « y ». Le procédé intervient deux fois par strophes au début, puis une déstructuration progressive se produit à mesure d'une « désanaphorisation » des strophes. Les rimes, quant à elles, sont aussi pauvres que les individus dont elles traitent et elles miment la platitude de leur existence.

1. Plume Latraverse, « Les pauvres », *All Dressed*, Disques Dragon, Montréal, 1978.

Ces pauvres, s'ils sont longuement décrits, sont étrangement absents : ils n'ont pas la parole — on parle d'eux, et non *pour* eux — et on ne s'adresse pas à eux non plus. Si « les pauvres vont pas voir de shows » (5-1), c'est qu'ils n'ont pas accès à la culture que suppose l'écoute ou la lecture de la chanson. Ils sont donc objectivés par un discours qui ne les considère pas comme des sujets à part entière et aucune identification de la part du lecteur/auditeur n'est possible. Les pauvres sont appréhendés comme un groupe fermé, homogène — ils partagent des traits communs — et désindividué — le pronom indéfini « ça » leur est souvent accolé. Le texte répertorie ainsi une série de clichés, de préjugés, d'idées préconçues sur la pauvreté, de manière à proposer le survol d'un imaginaire social québécois du *BS*, de l'assistance sociale : « l'Bien-être » nommé au premier vers de la deuxième strophe. Si le ton en est généralement péjoratif, voire agressif, une note de commisération surgit à l'occasion (« Les pauvres, y ont pas ben d'la chance », 5-7); l'imaginaire social n'est pas monolithique.

Cette reprise est évidemment ironique : l'accumulation des clichés fait apparaître leur absurdité. Si la manœuvre fonctionne, c'est que la violence du discours, qu'elle retourne contre lui-même, est extrêmement forte. Dans la strophe liminaire, les pauvres sont dépossédés culturellement : ils sont « trop nonos » et « ont pas d'argent » pour « des shows ». La seconde les enferme : ils « r'gardent par la f'nêtre » et ne peuvent « s'sortir d'la misère » qui les cerne. Dans les troisième et quatrième, les pauvres n'ont pas de statut social si ce n'est par le crime. Ils sont interdits d'accès à la consommation et aliénés par leurs désirs, comme le souligne la rime interne « vitrine »/« robine ». La pauvreté devient une maladie génétique à la cinquième strophe — elle est transmise « de père en fils » —, à enrayer à la sixième par la stérilisation ou le meurtre — les fameuses « briques s'a tête »… Les pauvres, c'est évident à lire la suivante, n'ont pas leur place « icitte » : « ils gèlent » sous nos climats. La dernière strophe enfonce le clou, les pauvres sont dénués d'intelligence — « c'pas des grosses bolles » — et s'alimentent des clichés de leur propre misère — les « s'melles de bottes » et le « beurre de pinottes ».

Les pauvres sont donc privés tour à tour de culture, de mobilité, de statut, de droit à la vie et à un espace de vie. Ils ne sont rien, qu'une humanité (ou une pauvreté) nue — constat que vient toutefois relativiser la chute cinglante sur leur asservissement aux médias de masse. Ces constatations invitent à considérer les pauvres, au-delà d'une métastase de l'imaginaire social, comme des séquelles d'un Québec catholique. Mais si les références à un discours religieux sont bien présentes[2], elles sont rares et éparses : sont-elles vraiment significatives? La « TV couleur » finale serait, alors, peut-être le signe d'une nouvelle pauvreté, branchée (relativement) sur la consommation et donc interdite de salut.

2. Les mentions du « pain » et des familles (trop) nombreuses et la reprise, sur le mode d'un souhait, des paroles bibliques « Les derniers seront les premiers » à la fin de la deuxième strophe.

Sophie Dumoulin
Université du Québec à Montréal
Université de Lorraine

La (dé)raison symphonique de Rimbaud

À première vue, le poème « Les Ponts[1] » d'Arthur Rimbaud peut évoquer, aux yeux du lecteur, le *dérèglement de tous les sens* dont le poète voyant s'est fait le héraut[2]. Or, une lecture attentive, et sous un angle ethnocritique, nous permet de constater que, entre dérèglement des sens et (dé)raison graphique, il n'y a qu'un pont à faire.

À la lumière de la prémisse que pose d'emblée le titre du poème — un pont, c'est d'abord (mais pas exclusivement) quelque chose qui réunit, qui sert de lien —, notre regard se déplace vers un mot situé à peu près au milieu du texte et qui, croyons-nous, en constitue la

1. Arthur Rimbaud, « Les ponts », *Illuminations* dans *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1873], p. 157.

2. Voir les « Lettres du Voyant », que Rimbaud adresse à Georges Izambard (13 mai 1871) et à Paul Demeny (15 mai 1871).

principale clé de lecture : « accords ». Le poème joue effectivement, et de maintes manières, sur les accords, en conjoignant des éléments hétéroclites et, très souvent, contraires.

Un réseau de ponts symboliques relie ainsi le haut et le bas (« ciels »/ « eau »; rives qui « s'abaissent »; cordes qui « montent des berges »; rayon « tombant du haut du ciel »), les lumières et les couleurs (« gris de cristal »; « éclairés »; « rouge »; « grise et bleue »; « rayon blanc »), le *visuel* et le *sonore* (« dessin »; « figures »; « musique »), le précis (« signaux ») et l'imprécis (« peut-être d'autres costumes »; « Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics? »).

Aussi ce système de correspondances s'accorde-t-il, à son tour, avec la logique graphique qui traverse le texte au moyen de multiples représentations géométriques et mathématiques : les lignes droites (ponts « droits » ou « descendants »; « mâts »; « rayon »), courbes (ponts « bombés »; « dômes »), obliques (ponts « obliquant en angles ») ou croisées (« accords mineurs se croisent, et filent »), la multiplication (« figures se renouvelant dans les autres circuits ») et les mesures (ponts « longs et légers »; rives « chargées » et qui « s'amoindrissent »; eau « large comme un bras de mer »). Même les sens les plus déréglés ne peuvent se soustraire, semble-t-il, à l'empire de la littératie, qui modifie « les *formes* de l'expérience ainsi que des attitudes mentales[3] », qui façonne la raison graphique[4], elle-même modulant notre manière de voir, de penser, de construire ou d'écrire le monde.

Tous ces accords et toute cette organisation vectorielle créent un paysage en mouvement qui, somme toute, rappelle une portée musicale — le pont ne désigne-t-il pas d'ailleurs, en termes musicaux, un passage de transition?

3. Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, Mame, 1972 [1967], p. 6.

4. Voir, entre autres, Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

> Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène[5].

Ici comme ailleurs, Rimbaud est à la fois le maestro et le virtuose de sa création. Et avec « Les Ponts », il interprète à lui seul, archet en main, une symphonie dont les notes, malgré leur apparente discordance, suivent une orchestration des plus calculées.

5. Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny » (15 mai 1971), *Œuvre-Vie*, édition du centenaire établie par A. Borer, Paris, Arléa, 1991, p. 187.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, nº 1, 2000.

Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, nº 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, nº 3, 2001.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, nº 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, nº 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, nº 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, nº 7, 2002.

Anne Élaine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, nº 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, nº 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, nº 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, nº 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, nº 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, nº 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, nº 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Jósef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, n° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascal Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.

Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William S. Messier [dir.], *Les voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, n° 33, 2013.

Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières [dir.], *L'idée du lieu*, n° 34, 2013.

Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel [dir.], *Politiques de la littérature. Une traversée du XX^e siècle français*, n° 35, 2014.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *La pensée écologique et l'espace littéraire*, n° 36, 2014.

Marie-Ève Tremblay-Cléroux et Jean-François Chassay [dir.], *Les frontières de l'humain et le posthumain*, n° 37, 2014.

Anne-Marie David et Pierre Popovic [dir.], *Les douze travaux du texte*, n° 38, 2015.

N.B. : Les cahiers n^os 1 à 31 sont maintenant disponibles en ligne sur l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC), à l'adresse suivante : http://oic.uqam.ca.

Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
http://www.figura.uqam.ca

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8