

Littérature et anthropologie

Textes recueillis par Silvia Disegni et Michela Lo Feudo

Présentation par Silvia Disegni

2012

Avant propos

Silvia Disegni

Nous réunissons ici les actes d'une rencontre organisée à Naples à l'Université « Federico II » les 4 et 5 mars 2010, intitulée *Letteratura e antropologia (Italia-Francia)*, qui a été réalisée en collaboration avec l'Institut Français de Naples, le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture (LAHIC), l'Université « Paul Verlaine » de Metz et l'Istituto di Studi filosofici de Naples. Il s'agissait pour nous d'établir un triple dialogue entre les chercheurs réunis : en premier lieu entre littéraires et anthropologues à un moment où se multiplient les questionnements sur les rapports entre littérature et anthropologie¹ qui succèdent à ceux que l'on avait tenté d'établir ces dernières années entre littérature et d'autres sciences humaines et sociales comme la psychologie ou la psychanalyse, la sociologie, l'histoire, par exemple ; d'autre part, entre certains représentants des deux disciplines appartenant à deux espaces géographiques et culturels différents, l'Italie et la France où généralement et malgré l'ère de la globalisation, n'ont pas été choisies les mêmes approches, démarches ou instruments, les mêmes références² (en Italie Gramsci, De Martino, Cirese surtout et l'anthropologie anglo-américaine en particulier pour le rapport que nous envisageons ici ; en France, Mauss, Lévi-Strauss et le débat avec l'anthropologie anglo-américaine, par exemple). D'où sans doute, dans le passé, « les rendez-vous manqués » entre les tenants de la même discipline des deux pays, pour employer l'expression de Daniel Fabre³, ou des lectures plus tardives de certains textes qui avaient joué un rôle dans leur propre pays au moment de

¹ Pour ne citer que quelques récents numéros spéciaux de revue : *L'Homme*, n° 175-176 : « Vérités de la fiction », 2005 ; *Romantisme*, n° 141 : « Ethnocritique de la littérature », 2009 ; *Pratiques*, n° 151-152 : « Anthropologies de la littérature », décembre 2011. Et encore les collectifs : *Littérature et anthropologie* (dir. A. Montandon), Paris, Champ social éd, 2006 ; *Horizons ethnocritiques* (dir. J.-M. Privat, M. Scarpa), Presses Universitaires de Nancy, 2010 ; *Savoirs romantiques. Une naissance de l'anthropologie* (dir. D. Fabre, J.-M. Privat), Presses Universitaires de Nancy, 2011 ; voir aussi, dans le dernier numéro de *L'Homme* (n° 203-204, 2012/3-4), l'article de D. Fabre et J. Jamin : « Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature », p. 579-612 (sans oublier le moins récent numéro spécial de *L'Homme*, n° 111-112 : « Littérature et anthropologie », 1989).

² Des renseignements sur l'anthropologie italienne sont fournis dans P. Clemente, « Les anthropologues italiens et l'Italie », *Terrains*, n° 12, 1989. Quelques titres sur notre sujet : D. Scafoglio, *Antropologia e letteratura* I, II, III, Salerne, Gentile, 1996, 2000, 2002; autour de l'importante réception de Frazer en Italie : F. Dei, le chapitre « Antropologia e letteratura » dans *La discesa agli inferi : James Frazer e la cultura del novecento*, Lecce, Argo, 1998 (en ligne depuis 2009 dans www.fareantropologia.it) ; R. Gambino, *Antropologia Letteraria*, dans www.culturalstudies.it ; A. M. Sobrero, *Il cristallo e la fiamma : antropologia fra scienza e letteratura*, Rome, Carocci 2009 ; G. Burali, *Labili confini tra scrittura : antropologia e letteratura* dans www.solima.media.unisi.it ; voir aussi une bibliographie utile : *Letteratura italiana e antropologia : percorsi bibliografici* dans www.thefreelibrary.com ; rappelons l'importance de Gramsci en Italie dans le domaine anthropologique pour sa réflexion sur la culture populaire (voir ses *Cahiers de prison*, Paris, Gallimard en 5 vol., 1978-1996) ; nous renvoyons évidemment aux études fondamentales menées par l'anthropologue A. M. Cirese sur la littérature populaire à partir de 1954 jusqu'à sa mort en 2001. Voir aussi les ouvrages d'E. De Martino dont *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin, Einaudi, 2002 [1977] pour l'importance accordée aux textes littéraires (et en particulier français) dans l'analyse anthropologique du thème de la fin du monde.

³ D. Fabre, « Un rendez-vous manqué. Francesco de Martino et sa réception en France », *L'Homme*, n° 151-152, 1999.

leur publication ; enfin entre tenants de la même discipline mais dont l'objet de spécialité ne se situe pas au même moment de l'histoire, les documents ne sont pas de même nature, les visions du monde ne sont pas superposables ni sans doute le rapport entre les deux disciplines à différents moments de l'histoire, malgré une approche thématique partagée par certains. Le projet pouvait paraître ambitieux et donner l'idée d'une « expérience à instituer¹ » comme écrit Zola ou encore d'une situation typiquement anthropologique où l'on est à l'écoute de « l'autre » que soi, ou plutôt d'autres que soi (étant données les différentes typologies d'« autres » en présence), quoique « proches » (étant donné le voisinage des deux cultures, des deux domaines étudiés). Évidemment ni la courte durée de ces rencontres ni le nombre réduit des chercheurs qui ne pouvaient couvrir les différents cas de figure envisagés ne pouvaient permettre de réaliser pleinement ce projet fantasmagorique (l'auraient-il pu, d'ailleurs) mais la vivacité et la qualité des débats et la variété des approches dont ce numéro est le témoignage ont été garanties. L'objet commun a été trouvé, tant dans les textes plus théoriques que dans les analyses de cas : le texte littéraire, qui s'est à vrai dire imposé sans même avoir été convoqué, et surtout, on pourrait s'en étonner, le texte légitimé : le récit ou roman surtout (de Champfleury, Flaubert, Goncourt, Zola, Wiesel, Le Bon et, dans le domaine italien Verga, Tomasi di Lampedusa) ; l'autobiographie (Leiris) ; l'un des deux textes qu'écrivent les ethnologues français au retour de leur mission (Lévi-Strauss) ; mais aussi, dans l'étude thématique et panoramique de Carlo Donà, des récits de voyages par exemple. Or on sait que le texte littéraire est au cœur de la formation non seulement des chercheurs en littérature mais aussi de la plupart des anthropologues et à plus forte raison des écrivains anthropologues qui se sont multipliés ces derniers temps.

L'on a souvent constaté qu'il y a eu, au début du XX^e siècle, conflit entre les deux domaines, surtout de la part des anthropologues soucieux de revendiquer leur statut scientifique : la littérature, conçue comme produit de l'imagination, comme fiction, subjective devient alors ce dont il faut se distinguer au nom du fait réel et de la vérité ; conçue comme un art pourvu de règles, comme le produit d'une rhétorique, elle masque les faits derrière ses dentelles, ses figures, ses recherches d'effet qui compromettent toute objectivité. Mais un tel discours, au fond, n'est pas sans faire penser, au sein même du champ littéraire, aux déclarations de principe des tenants du réalisme et surtout du naturalisme, mouvements désireux de s'affranchir du romantisme, trop lié à l'imagination subjective et aux effets grossissants et ne pouvant mettre l'excès de son esthétique au service de la « vérité observable ». On sait d'ailleurs que les naturalistes ont été apparentés à l'anthropologie par leur démarche (l'enquête nécessaire à la constitution du roman, la recherche du « document humain », expression à laquelle les anthropologues ont pu souscrire), leurs méthodes (l'observation, la prise de notes, le passage à l'écriture, au texte où se donne à lire une distance énonciative en même temps qu'une profusion de détails, de renseignements organisés en système), leurs objets (les « primitifs » de proximité) et qui, comme les anthropologues, entend en porter à la connaissance de l'homme. On comprend alors que la littérature réaliste ait pu servir de réservoir de documents considérés comme dignes d'analyse par certains anthropologues, parfois même plus souvent que des textes romantiques, pourtant plus attachés au folklore mais moins fiables car filtrés par une subjectivité plus exubérante et moins soumises aux contraintes de « la science ». Mais de même qu'on est vite revenu de la scientificité du réalisme et du naturalisme dans le domaine littéraire, car l'écrivain accumule dans ses romans mythes et fantasmes et soumet les données de ses

¹ É. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier Flammarion, 2006, p.56.

enquêtes à une sémantisation et à une esthétisation d'autant plus forte qu'elle sont moins visibles, de même on est revenu d'une conception de l'anthropologie d'où la subjectivité serait exclue pour en arriver à une situation complètement inversée, comme le souligne Daniel Fabre qui parle alors d'indistinction entre les deux domaines. C'est, en effet ce qui se donne à lire dans les textes de toute une tendance de l'anthropologie américaine mais aussi dans des romans ou autobiographies d'ethnologues, voire des romans où l'anthropologie n'est plus convoquée, comme le montre Gille Bonnet, pour la description de rites obsolètes et rassurants face à la mort mais parce qu'elle contribue à la révélation de l'Autre, du mort qui est en soi, dans un contexte de déracinement et dans la plus grande intériorité.

Le numéro est composé de quatre sections. Dans la première partie de l'ensemble, sont réunis des textes aux visées plus théoriques. Daniel Fabre part de l'analyse du *Guépard*, conçu comme roman de « l'ultime », pour développer une catégorie empruntée à l'anthropologie, science qui « n'est pas tant la discipline de l'altérité géographique que celle des ruptures séculaires dont témoignent sa propre naissance et une pratique qui s'est lentement mondialisée ». Marie Scarpa expose les principes de l'ethnocritique, que Jean-Marie Privat utilisera plus loin dans une analyse de la « casquette » de *Mme Bovary*, dans une autre section de l'ensemble : dire, comme elle le fait, que « l'ethnocritique se préoccupe de ce que « la littérature fait à l'anthropologie » présuppose une attention particulière portée à la *poiein* de l'écrivain, attention qui fait de l'anthropologie l'un des éléments de la création romanesque : « nous faisons l'hypothèse que les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire [...] s'organisent en système discursifs et en cosmologies culturelles, toujours métissés et pluriels. Notre objet est donc l'analyse de cette dialogisation, au sein de l'œuvre, d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides ». Romano Luperini s'interroge quant à lui sur les derniers avatars de l'analyse thématique, qu'il aborde à trois niveaux : « la notion de thème oscille entre deux pôles : « l'argument » d'un côté, et « l'idée inspiratrice » de l'autre » ; « entre une approche objective et une approche fondée sur la subjectivité de l'auteur » ; « il est situé à la fois à l'intérieur de l'œuvre et au cœur de l'expérience et de la culture du lecteur ». Appartenant à l'imaginaire collectif, le thème constitue donc une sorte de « pont » entre l'œuvre et le lecteur. Mais à travers l'analyse des *Malavoglia* de Verga, Romano Luperini montre comment il s'articule avec sa formalisation spécifiquement littéraire qui participe de sa resémantisation comme, le fait, du reste, son appartenance à une époque historique.

La deuxième section est consacrée à l'articulation entre le vécu et la narration chez des ethnologues qui ont mené des enquêtes de terrain et ont éprouvé le besoin d'écrire un livre littéraire à un moment donné de leur histoire. Vincent Debaene relève que dans les années 30 et 40 du siècle dernier, beaucoup d'entre eux ont doublement rendu compte d'une même expérience sous des jours différents. Le premier de leurs livres pourrait être considéré comme plus scientifique et le second plus littéraire (voir Leiris, Lévi-Strauss). Il s'interroge alors sur les raisons du « paradoxe d'un recours à la littérature au moment même où on prétend s'en débarrasser pour accéder à la science ». En partant du principe que raconter est une nécessité chez l'homme, Alberto Sobrero s'interroge sur « le rapport entre la manière dont la littérature raconte le monde et la manière dont le fait l'anthropologie, entre le besoin pour l'une d'une certaine forme de vérité et le besoin pour l'autre d'une autre forme de vérité ». Il relève en particulier combien l'écriture littéraire peut aider à exprimer la posture même de l'anthropologue à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'histoire, sans que cela autorise à penser toutefois que les deux types de narration puissent être confondus, le

romancier inventant des histoires et l'anthropologue tendant à expliquer le monde. C'est à partir de ces prémisses qu'il aborde la tentation du littéraire de Malinovski et l'expérience de « l'écriture du dedans » de Leiris.

La troisième section porte sur des études de cas : Michela Lo Feudo analyse l'évolution d'une théorisation de « l'autre de l'art » par Champfleury, l'un des premiers à s'être interrogé sur le statut de la culture populaire sous toutes ses formes, et ses rapports avec l'écriture narrative et fictionnelle. Jean-Marie Privat, nous l'avons vu, aborde le texte de *Mme Bovary* par le bais de la célèbre casquette de Charles, une sorte de synecdoque des tensions culturelles qui régissent toute l'œuvre. Silvia Disegni relit certains romans des Goncourt et le *Journal* pour trouver dans leur production la manière dont la superstition, la magie et les croyances, véritables lieux de tension textuels, arrivent à travailler leurs enquêtes et leurs œuvres. Gilles Bonnet examine le regard porté par le narrateur sur la mort et les morts dans *L'Enterrement* de François Bon, où se donne à lire la remise en cause d'une anthropologie désuète à la faveur d'une autre idée d'anthropologie qui joue un rôle majeur dans ce roman structuré à partir de l'opposition entre ces deux pôles.

Dans la dernière section consacrée à l'étude d'un thème et d'un mythe, Carlo Donà, d'abord, analyse, sur une longue durée et dans un texte très documenté, les transformations d'un thème qui eut une grande fortune pendant des siècles, celui de la *puella venenata*, la jeune fille empoisonnée et assassine, constamment resémantisé selon les époques et le contexte où il apparaît. On le trouve en Orient puis en Occident, de l'antiquité jusqu'à nos jours et dans des typologies de textes très variées, dont certaines sont de nature fictionnelle et d'autres scientifique. Carlo Donà s'interroge alors sur les raisons sa persistance. Enfin, dans une étude sur la nouvelle *Le Juif errant* d'Elie Wiesel, c'est la transformation du mythe homonyme qu'interroge Marcello Massenzio pour en montrer le renversement sémantique au moment de son appropriation de la part de la culture juive. Wiesel relit le mythe à la lumière de son actualité, la *Shoah*. Massenzio s'interroge alors sur le rapport complexe qui s'instaure entre les deux temporalités, celle du mythe et celle du présent dont l'articulation permet de donner un sens nouveau au Juif errant, devenu « mémoire vivante » de la destruction du temple, capable d'insuffler aux rescapés l'énergie morale » servant à surmonter la catastrophe.

QUESTIONS GÉNÉRALES

Le dernier des guépards: que partagent l'anthropologie et la littérature?

Daniel FABRE

EHESS - Université de Rome « Tor Vergata »

(Traduit de l'italien par Silvia Disegni)

J'ai toujours relevé un sentiment d'inquiétude chez la plupart de mes collègues qui choisissaient de se mesurer avec des œuvres littéraires alors même que la psychologie et la sociologie incluaient tranquillement et depuis assez longtemps l'œuvre littéraire dans leurs enquêtes¹. L'anthropologie éprouve souvent le besoin de justifier son ouverture à ce nouveau « champ », celui des textes de la littérature occidentale écrite qui lui semble si éloignée de ses objets de prédilection, à savoir les peuples de l'oralité exotique. Une telle difficulté, qui existe encore et rencontre encore beaucoup de résistances académiques, est à lire à notre époque, comme le symptôme d'une réalité complètement inverse : à savoir, entre littérature et anthropologie, reste le risque d'une sorte d'indistinction. Parfois accusée d'être la plus littéraire des sciences sociales - je pense à certaines piques lancées par Bourdieu contre Lévi-Strauss, Leiris ou Métraux -, elle a été certainement la discipline la plus sensible au tournant textuel dit post-moderne, et, à mon avis, ce n'est pas un hasard. Comme l'anthropologie l'a elle-même établi, les discours infinis sur la différence fonctionnent toujours comme des manières de conjurer le sort, de conjurer l'indifférenciation et je voudrais réfléchir ici sur cet aspect de notre problème à savoir l'alliance profonde qui ne tient ni de l'évidence ni du hasard, entre l'anthropologie en tant que discipline et la littérature en tant que forme de connaissance. Je laisse de côté les choix stylistiques ou existentiels de l'anthropologue et de l'écrivain, des « héros », pour reprendre une formule de Susan Sontag, et m'arrête plutôt sur le partage d'un rapport au monde et à l'histoire à partir du moment où l'anthropologie et la littérature se sont constituées en tant que telles, à savoir à partir du XVIII^e siècle, disons de Montesquieu à Lévi-Strauss. J'ai choisi une position particulière, celle de la macro-histoire. Je ne fais pas d'analyse de cas. Du moins, si je pars d'un exemple qui m'est utile, celui du *Guépard* de Tomasi di Lampedusa, j'essaierai de penser une relation dans ses dimensions les plus vastes.

¹ Cette communication orale, prononcée en italien, a été transcrite et traduite en français avec l'autorisation de l'auteur.

En lisant *Le Guépard*

Comme chacun sait, le prince Tomasi di Lampedusa commence à écrire son premier et dernier roman, *Le Guépard*, en 1954, après avoir assisté avec son cousin, Lucio Piccolo, à un prestigieux concours de littérature poétique à San Pellegrino Terme, où les deux aristocrates, accompagnés de leur serviteur bronzé et robuste, ont joué le rôle des Persans de Montesquieu face à Eugenio Montale, Giorgio Bassani, Emilio Cecchi, et d'autres personnalités encore. Depuis le début des années 50, le prince reçoit dans son palais de Palerme un groupe de jeunes étudiants auxquels il s'amuse à donner des cours de littérature anglaise et française. Dans les années 50, il commence à lire à ses élèves ou disciples le roman qu'il a commencé à écrire. Il s'agit, semble-t-il, d'un projet assez ancien mais le début de la rédaction coïncide avec le moment où il revient de ce célèbre concours poétique. Après le troisième ou quatrième chapitre, un de ses élèves propose à son maître, le prince, d'en dactylographier le manuscrit. Lampedusa préfère le lui dicter. C'est ainsi que *Le Guépard* (les six premiers chapitres du livre) est dicté à Francesco Orlando, alors étudiant en droit, qui écrit en même temps un roman sur la violence psychologique de ses amours homosexuels – sur lequel il est revenu onze fois et qu'il a publié récemment¹. L'élève deviendra par la suite un excellent spécialiste de littérature française et, en 1998, il publie sa propre lecture du *Guépard* sous le titre *L'intimità e la storia*.

Orlando part d'une question très importante pour l'anthropologie mais rarement posée comme objet d'une véritable enquête : *comment comprendre le succès mondial, presque instantané, d'un texte littéraire ?* Ceci pose un problème immense car « texte littéraire » signifie ici « roman » (j'y reviendrai) et renvoie de ce fait à la construction de la littérature mondiale – ce sur quoi Pascale Casanova, une élève de Bourdieu, a écrit un livre que je trouve très beau mais qui est un livre de sociologie, qui n'interroge pas les capacités que peut avoir un contenu littéraire, le contenu d'un récit, d'être reçu dans différentes langues, par exemple. Voilà donc ce qui intéresse Orlando. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, quatre romans connaissent un succès mondial vraiment extraordinaire : *Lolita* de Nabokov, *Le Docteur Jivago* de Pasternak, *Cent ans de solitude* de Garcia Márquez et *Le Guépard* de Tomasi di Lampedusa. Orlando se demande pourquoi. En reformulant ses propos d'une manière personnelle, on peut reconnaître dans *Lolita* de Nabokov la reconstitution de l'idée de personne autour de la condition sexuelle, du désir, de la libido. Nous pouvons lire *Le Docteur Jivago* comme une épopée négative du totalitarisme politique appréhendé comme une perversion des idéaux démocratiques (expérience qui est loin d'être exceptionnelle au siècle

¹ F. Orlando, *La doppia seduzione*, Turin, Einaudi, 2010.

dernier). *Cent ans de solitude* pose un problème différent qui peut être éclairé à mon avis par le *Guépard*, paru quinze ans plus tôt. Orlando pense que *Le Guépard* et son immense succès mondial peuvent être considérés comme un paradoxe : *Le Guépard* est l'histoire de la fin de l'aristocratie sicilienne après le débarquement de Garibaldi dans l'île, en 1860, et la chute des Bourbons. En outre, cette fin est perçue à travers une famille voire un individu, Don Fabrizio, prince de Salina. Mais comment expliquer qu'une histoire régionale, qui s'est produite dans un coin d'Europe ait pu connaître un tel succès ? La réponse d'Orlando est particulièrement intéressante : selon lui, *Le Guépard* est le roman d'un monde périphérique : telle serait la clef de son succès. Une clef qui, à mon avis et quoiqu'elle ne soit pas clairement soulignée par Orlando, est à mettre en rapport avec la théorie d'Immanuel Wallerstein et de Fernand Braudel, qui montrent qu'à partir du XVI^e siècle, le développement et la mise en rapport des économies-mondes ont produit des marges de sous-développement et que la dialectique centre/périphérie est devenue le moteur de l'histoire mondiale. *Le Guépard*, considéré par Orlando comme le seul roman de la fin de l'aristocratie européenne qui ait été écrit par un noble, incarnerait le point de vue périphérique de l'histoire. L'écho mondial serait donc intrinsèque à une telle situation exemplaire, que l'on retrouve, d'une certaine manière, dans le chef d'œuvre de Garcia Márquez.

Je pense qu'on peut avancer dans cette direction en interrogeant la manière dont Lampedusa a conçu son roman comme *roman de « l'ultime »*. Il a eu l'idée géniale de situer son roman, le début de son roman, à un moment de rupture sociale, à un moment précis (le débarquement des Piémontais en Sicile), qui marque un effondrement historique : la fin, ici retardée, d'un Ancien Régime social et culturel. Mais cet événement séparateur, on ne le connaît qu'indirectement, comme un reflet à l'intérieur d'une conscience, celle de Don Fabrizio, le point focal du récit, et donc l'énonciateur des valeurs¹. Don Fabrizio est le dernier (nous savons par Tomasi di Lampedusa lui-même que ce personnage lui a été inspiré par son arrière-grand-père, Giuseppe di Lampedusa), le dernier qui, dans le roman, construit un monde connu, vécu de l'intérieur. Mon hypothèse est que cette « ultimité » est bien ce sur quoi se fonde l'universalité contemporaine de l'œuvre. On peut la trouver à deux niveaux, liés entre eux (je me limite ici à résumer une analyse du texte qui pourrait être en quelque sorte ethnocritique). Il faut d'abord s'interroger sur la focalisation narrative, sur le personnage de Don Fabrizio, la dernière incarnation, le portrait extraordinaire de l'être « ultime ». On peut se demander ensuite ce qui finit exactement, dans ce drame de la fin.

Pour ce qui est de l'incarnation de l'« ultime », on peut lire *Le Guépard* en le comparant à l'autre grand récit de l'« ultimité » publié douze ans plus tôt, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de Carlo Levi. Dès le début de son roman, l'auteur nous révèle que le monde des dominants, des

¹ Je renvoie ici à l'analyse des personnages de Philippe Hamon : *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.

galantuomini du Sud, est immédiatement lisible : « une seule journée de conversation suffit pour comprendre – dit Levi – les passions des deux partis qui s'affrontent à Galiano. Mais il faudra une année entière pour comprendre la logique de la pensée des paysans, des *cafoni* »¹. Tomasi di Lampedusa répond à cela à travers Don Fabrizio : « Il n'y a rien à comprendre dans la simplicité populaire. » La complexité est entièrement du côté de l'aristocratie en déclin en tant que classe qui disparaît. Mais entre les deux livres, il y a surtout une quasi inversion de la définition du sujet qui produit et formule la connaissance. Carlo Levi est l'étranger venu du Nord, à la fois médecin et peintre qui doit se laisser pénétrer petit à petit par le monde paysan pour comprendre ses passions, ses principes de pensée et d'action, et identifier le régime d'historicité par rapport au temps, qui est son sujet. Dans *Le Guépard*, qui est une fiction, l'observateur analyse et l'analyste fait partie du monde qu'il révèle mais, comme le dit la future femme du neveu du prince, Angelica : « Cher Don Fabrizio, vraiment si cher, mais aussi tellement "intellectuel" ».

Le mot est évidemment anachronique, mais il est essentiel. Le caractère intellectuel du prince se donne à lire dans son immense compétence astronomique : il possède, dans son palais de Palerme et dans sa propriété rurale de Donnafugata, un observatoire d'où il examine les étoiles, où il s'isole pour jouir de l'ordre infini du cosmos, des « règnes étoilés et froids ». C'est bien cette compétence qui lui permet de refroidir l'incendie inattendu de l'histoire et d'identifier son tournant sans illusion. Le prince Don Fabrizio di Salina fait penser à l'auteur Hopi, Don Talayesva, que je considère comme le Proust des autobiographies indiennes, comme nous l'explique Lévi-Strauss dans sa très belle introduction à la traduction française de *Sun Chief* de Don Talayesva (rappelons néanmoins que l'autobiographie avait été négociée avec Simmons qui était un bon anthropologue des Hopis²). La description scrupuleuse des pratiques de sa tribu, pratiques en voie de disparition, dit Lévi-Strauss, n'est possible chez Don Talayesva que parce que, comme Don Fabrizio, il est, au fond, un être créé par un détour dans le monde et dans le savoir des blancs. Le « dernier » est toujours, plus ou moins, un hybride culturel. Il a la capacité d'être « le plus à l'intérieur », mais aussi « le plus à l'extérieur ». Il propose une sorte de schizo-analyse de sa relation d'« ultime » à « l'ultimité culturelle ». Mais cette ultimité culturelle, perçue à une certaine distance, est devenue le destin qu'il choisit sciemment en démontrant jusqu'à la fin la force de son analyse (la même chose se produit dans le cas de Don Fabrizio et dans celui de Don Talayesva). Le neveu de Don Fabrizio dans le roman, Tancredi, arrive à se convaincre qu'il est possible de perpétuer la domination de l'aristocratie en jouant le jeu des vainqueurs (d'où la phrase célèbre : « si nous voulons que tout

¹ J'ai étudié et développé ce sujet plusieurs fois (Voir en particulier : « Carlo Levi au pays du temps », *L'Homme*, n° 114, 30, 1990, p. 50-74).

² Don C. Talayesva, *Soleil Hopi : l'autobiographie d'un indien Hopi*, textes rassemblés et présentés par L. W. Simmons, préf. de Cl. Lévi-Strauss, nouv. éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, Plon, 1990.

reste tel qu'il est, il faut que tout change. » Mais le prince oppose à cela l'évidence de la rupture, en se référant au blason de la famille où figure un guépard qui rampe. Il dit : « il n'y a plus de guépard, ce sont désormais des chacals ou des hyènes. » Entendons : la bourgeoisie locale et la *mafia* qui s'emparent du territoire, du pouvoir local en Sicile. Ce qui disparaît est donc un ordre social, avec ses manières d'agir et même de parler¹. Disparaît aussi une forme de « plasma » culturel, qui n'est pas la magie culturelle du sang de femme dont Carlo Levi avait découvert qu'il était au cœur de tous les rapports et de toutes les raisons d'agir à Galiano. Dans le monde du *Guépard*, le « plasma » est plutôt constitué par le catholicisme, grand ordonnateur du temps. Je renvoie à l'extraordinaire dernier chapitre du livre, dans lequel trente ans après la mort du prince, la chapelle de famille est spoliée de presque toutes ses reliques et de son image sacrée, spoliée par l'Église elle-même qui s'est convertie désormais à la rationalité moderne et à la perception esthétique qui étouffent toutes deux l'enchantement diffus d'un monde passé.

Comme *Le Guépard* illustre l'irruption de la conscience de l'utile dans l'esprit d'un individu, la mort du prince doit être considérée comme la scène signifiante d'une apocalypse à la fois sociale et cosmique. La septième partie du roman, magistrale, nous montre le prince mourant mais mourant dans les marges d'un hôtel de Palerme. Très malade, il n'arrive pas à rentrer dans son palais pour mourir chez lui - il ne meurt pas chez lui, mais dans un simple hôtel-. Il profère alors un long monologue portant sur la perte du flux vital, perte qu'il ressent, et qui se transforme bien vite en cascade, en cataracte : « Il était inutile d'essayer de croire le contraire. »

Le dernier Salina, c'est lui, ce maigre géant qui agonise sur le balcon d'un hôtel, le dernier parce que le sens d'une famille noble réside entièrement dans ses traditions, dans des souvenirs chargés de vitalité. Or il est le dernier à posséder des souvenirs particuliers, distincts de ceux des autres familles.

Vers l'anthropologie

Arrêtons-nous un instant sur la comparaison entre Don Fabrizio et le jeune Tancredi, son neveu. Tancredi est convaincu que l'équilibre social en Sicile peut durer indéfiniment si on reproduit la

¹ Il existe à ce propos un commencement de débat sur la polyglossie. *Le Guépard* est remarquable de ce point de vue. La première phrase du texte est en latin ; l'aristocratie utilise très souvent le français ; et on y trouve aussi le jeu du dialecte sicilien. En résumé, il est intéressant de voir que la polyglossie est certainement le symptôme d'une pluralité culturelle mais que c'est une pluralité qui, dans notre cas, suit un certain ordre au sein d'un cosmos local, fondé sur des positions diversifiées et assez figées (il faut aussi tenir compte du moment de la relation : par exemple le prince peut utiliser le dialecte qu'il comprend). Mais tout cela suit un certain ordre dans le cosmos local, ce qui le distingue d'un contexte africain.

hiérarchie, avec la présence de l'aristocratie (tel est le sens de sa célèbre phrase). Son oncle lui oppose la certitude d'une érosion, de la chute d'une puissance sociale et le récit de son agonie développe la métaphore de la vie comme une perte continue, comme un déséquilibre progressif jusqu'à la chute et jusqu'au vide de la fin. C'est une manière de concevoir la vie comme perte de vie. Il y a donc d'un côté, une théorie de la continuité de l'équilibre et du statut social grâce à des transformations différentes, et de l'autre, une théorie de la décadence irréversible. La pensée du prince, homme d'étude et philosophe, est marquée à mon avis par une référence constante mais discrète à une loi de la physique établie par un physicien français génial, un philosophe, Sadi Carnot, une loi établie en 1824 et reformulée en 1865 par un autre philosophe, Clausius, qui introduit le terme d'*entropie* pour décrire ce phénomène physique. Telle est la deuxième loi de la thermo-dynamique : *dans un système clos, l'énergie se disperse. Le mouvement (ou moteur) perpétuel ne peut exister.* Cette loi physique introduit – et là est le génie de Carnot – la dimension du temps au cœur des mécanismes matériels, des mécanismes physiques¹.

L'idée d'entropie, de perte irréversible de l'énergie dans les sociétés et les cultures, une perte qui provient – et cela est fondamental – de la relation entre des pôles opposés (chaud/froid, dedans/dehors, centre/périphérie, haut/bas, etc.) est peut-être au cœur des univers romanesques au moment où la littérature tend à se confondre avec le roman, un genre alors dominé, marginal, inférieur². Par-delà leur différence évidente, que nous disent ces romans géniaux ? Que l'histoire est un système déséquilibré que le mouvement progressif ou progressiste détruit dans son avancée en produisant inexorablement des vaincus, des victimes, des disparitions et donc des situations de « fin du monde » répétées, des situations d'« ultimité » répétées. Le choix dominant de la littérature ainsi redéfinie, et en premier lieu du roman, de ce type particulier de roman que Franco Moretti appelle *opere-mondi* (œuvres-mondes), est de produire une contre-histoire, une lecture du progrès nourrie de compassion, dans le sens baudelairien du terme. Montesquieu avait déjà été sensible à la fin des univers religieux. Toute la littérature ossianique, centrale dans la création du romantisme, est une variation sur le thème d'un tel effondrement, que Chateaubriand projetera sur l'Amérique indienne

¹ Une telle formulation a été rapidement reprise par la philosophie, par Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, en tant que loi universelle applicable aux univers humains. Le deuxième principe de la thermodynamique de Carnot est peut-être la première proposition scientifique qui ait eu une traduction philosophique immédiate (et pas seulement philosophique). Évidemment, nous devons penser aussi à la relation d'indétermination de Heisenberg, puis à la relativité d'Einstein. Ces formules en général ont joué un rôle décisif dans la mise en forme d'une pensée de la modernité.

² L'entropie, comme l'a montré Max Milner, est centrale chez Balzac (voir « Extinction du mal et entropie dans les *Contes et romans philosophiques* », *Année balzacienne*, 7, 2006, p. 7-16). Michel Serres a commenté Zola en 1975 en utilisant très sérieusement la métaphore de l'entropie (*Feux et signaux de brume, Zola*, Paris, Grasset, 1975). Je retrouve la pensée de l'entropie dans *Wessex Novels* de Thomas Hardy, qui, comme chacun sait, est un lecteur d'ouvrages scientifiques, de Darwin par exemple. Elle est certainement présente dans *La Recherche du temps perdu*, par l'intermédiaire des lectures bergsoniennes de Proust. Elle est au cœur de l'œuvre inachevée du grand romancier et philosophe Robert Musil.

et sur l'Ancien Régime européen (Chateaubriand qui est un aristocrate). La conscience tragique européenne de l'« ultimité » me semble constituer le fondement moral d'une partie essentielle de la littérature. Dans un article inachevé dont il ne reste qu'un fragment, Roland Barthes voulait répondre à la question suivante : « Que serait une société sans roman ? », question qu'il traduit en 1966 dans une autre question : « Quel est le thème ou quelle est la raison de nos grands romans du passé ? » Il donne à cela une raison opposée : c'est presque toujours une société qui se désagrège, comme s'il y avait un accord entre la durée du roman et le temps qui abîme, ensable, élimine, futilise. Et de citer Balzac, Zola, Proust et d'autres encore.

Je voudrais simplement étendre notre réflexion en soulignant que ce point de vue sur l'histoire, que cette position éthique est exactement celle de l'anthropologie depuis qu'elle s'est constituée en discipline. L'anthropologie n'est pas tant *la discipline de l'altérité géographique* que celle des ruptures séculaires dont témoignent sa propre naissance et une pratique qui s'est lentement mondialisée. Avec Montesquieu, Rousseau, Morgan, Tylor, Boas et toute l'anthropologie du XX^e siècle, et indépendamment des nombreuses divergences théoriques, elle n'a jamais été une science progressive, de gouvernement, comme toutes les autres sciences de l'homme (économie, démographie, sociologie, etc.), mais plutôt une sorte de contre-histoire, située toujours du côté des vaincus, une « astrologie », disait Mauss, des « vieilles lunes de la raison humaine ».

Je terminerai par deux citations. La première est d'Elias Canetti, écrivain anthropologue :

L'ethnologie, cette science des peuples simples, naturels, est la plus douloureusement triste de toutes les sciences. Avec quelle émouvante application, avec quelle rigueur, avec quels efforts épuisants ces peuples se sont accrochés à leurs vieilles institutions. Et malgré cela, ils ont disparu. Mais une telle mélancolie n'est pas un sentiment subjectif. Elle fait partie intégrante du projet anthropologique et littéraire.

La seconde est tirée de la fin célèbre de *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss, fin qu'il ne faut pas entendre comme une métaphore et une définition idiosyncrasique, très personnelle, de l'anthropologie, mais comme l'identification de la place unique qu'elle occupe depuis trois siècles – et qu'occupe en grande partie la littérature – dans le champ du savoir . Peut-être ce passage sera-t-il lu différemment à la lumière de ce que je viens de dire :

Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui. Les institutions, les mœurs et les coutumes, que j'aurai passé ma vie à inventorier et à comprendre, sont une efflorescence passagère d'une création par rapport à laquelle elles ne possèdent aucun sens, sinon peut-être celui de permettre à l'humanité d'y jouer un rôle. [...] Sans doute a-t-il construit des villes et cultivé des champs ; mais quand on y songe, ces objets sont eux-mêmes des machines destinées à produire de l'inertie à un rythme et dans une proportion infiniment plus élevée que la quantité d'organisation qu'ils impliquent. Quant aux créations de l'esprit humain, leur sens n'existe que par rapport à lui, et elles se confondront au désordre dès qu'il aura disparu. [...] Plutôt qu'anthropologie, il faudra écrire « entropologie » le

nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désagrégation¹.

« Processus de désagrégation », « entropologie ». Mais une telle position incarne aussi bien la dignité de l'anthropologie que celle de la littérature, qui consiste à rappeler, contre le discours dominant, l'extrême diversité, l'extraordinaire richesse des expériences humaines qui sont comme éclairées par leur propre fin et par l'émouvante fraîcheur de leur naissance (c'est encore du Lévi-Strauss, un Lévi-Strauss toujours contradictoire).

¹ Cf. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 477-478.

De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique

Marie SCARPA
Université « Paul Verlaine » - Metz

Ethnologie et littérature/Ethnologie de la littérature

Les relations ou plus exactement les questionnements réciproques entre anthropologie et littérature existent de longue date. On pourrait dire en effet pour reprendre une formule à succès que la littérature est un *objet bon à penser* pour l'anthropologie. Peut-être pouvons-nous commencer par rappeler, brièvement, quelques-uns des lieux de croisement de ces deux champs disciplinaires.

Si l'on place la focale à un niveau très englobant (qui n'est pas le point de vue que nous privilégierons ici), on peut penser *la littérature comme anthropologie* et s'intéresser alors à ses *vérités* sur l'humaine condition. Comme l'écrit Alain Viala dans la notice « Anthropologie » du *Dictionnaire du littéraire* : « [...] le rapport de l'anthropologie à la littérature peut s'entendre de deux façons : pour éclairer une conception de l'homme et de ses comportements exprimés dans les textes, et pour analyser le littéraire comme une des composantes de l'anthropologie culturelle. »¹ Ainsi, pour ne prendre que l'exemple d'une anthropologie générale de l'écrit, on peut citer la pensée d'un théoricien comme Wolfgang Iser qui lie étroitement « les cultures de la tradition écrite » et la « littérature d'imagination », ce qui l'amène à poser la « fiction » (évidemment il faudrait définir plus précisément ce dernier terme) comme un trait anthropologique fondamental². Un certain nombre d'autres auteurs interrogent d'ailleurs cette capacité qu'a l'être humain à « fictionner »³, aptitude qui peut être appréhendée comme une opération cognitive spécifique.

Si l'on resserre la focale et qu'on en vient à ce qu'on pourrait appeler plutôt *l'anthropologie (ou l'ethnologie) de la littérature*, d'autres problématiques viennent à l'esprit. Ainsi la littérature a-

¹ P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

² W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginare. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991. Voir la mise au point de R. Gambino sur les travaux récents d'« anthropologie littéraire » en Allemagne (http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/antropologia_letteraria_b.html), travaux dont on peut noter le lien avec l'histoire des idées, la philosophie voire la métaphysique. Il s'agit souvent de réflexions sur ce que la littérature dit de la « nature humaine », de la construction du « moi » et de la subjectivité, etc. Voir par exemple H. Pfotenhauer, *Literarische Anthropologie*, Stuttgart, Metzler, 1987 ou W. Riedel, *Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin-New-York, Walter de Gruyter, 1996. Sur le roman dans ses rapports à la *literacy*, on peut se reporter aussi aux réflexions de J. Goody : « Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare », dans F. Moretti (dir.), *Il Romanzo*, t. I : « La cultura del romanzo », Turin, Einaudi, 2001, p. 19-46.

³ C'est dans ce sens que s'orientent par exemple les travaux de J.-M. Schaeffer, depuis *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999. On peut penser aussi à J. Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris, Retz, 2002.

t-elle pu d'abord être considérée comme un « document », comme un « conservatoire des mœurs », en particulier lorsqu'elle met en scène des périodes où l'ethnologie n'existe pas encore en tant que telle¹. Puis, quand la discipline se met en place institutionnellement, à la fin du XIX^e siècle, et qu'elle se centre sur les sociétés du proche et du présent, dans la foulée des travaux des folkloristes, la littérature dite réaliste peut lui apparaître comme un modèle tant elle semble en avance sur le plan des objets traités comme sur celui de sa « méthode ».

L'étude du monde rural a été pendant longtemps le domaine d'élection de l'ethnologue : issu de la ville, celui-ci négligeait de se pencher sur le milieu même dans lequel il vivait, c'est-à-dire le milieu urbain. L'étude du décor de la rue n'est qu'un des éléments d'une ethnologie urbaine qui a vu le jour au XX^e siècle ; les romanciers et les chroniqueurs qui se sont penchés sur les aspects quotidiens de la ville peuvent être considérés comme les précurseurs de cette ethnologie².

Le romancier, avec Flaubert ou Zola par exemple, se dote en effet d'un véritable « discours de la méthode » qui va concerner aussi bien la délimitation de son objet, sa manière de travailler (documentation, enquête sur le terrain) et son écriture (le « cahier des charges » de ce que peut être un style qui veut rendre compte des choses vues et entendues le plus objectivement possible).³

Comme l'écrit Gérard Toffin :

Leurs romans ne se réfèrent pas à une société globale où tout serait indissolublement lié, mais plutôt à des micro-milieus localisés, des fragments sociaux possédant chacun sa culture et son vocabulaire. Ils traitent leurs sujets comme autant d'exotismes, en essayant de saisir de l'intérieur les réalités singulières de chaque profession – programme que pourrait aisément revendiquer un ethnologue de la vie urbaine. Ils ont conscience de la profonde diversité de la société française et entendent rendre

¹ Nombreux en effet sont les professionnels des sciences humaines et sociales qui se sont servis de la littérature comme d'un document : souvent, de certains modes de vie, lieux ou pratiques, il ne reste que des descriptions littéraires. Ainsi, par exemple, l'appendice de *La Mare au Diable* de G. Sand peut-il témoigner assez vraisemblablement de ce qu'ont pu être au début du XIX^e siècle une noce berrichonne et un rite comme celui du « chou ». Cette question revêt toujours une certaine actualité : ainsi du côté des sociologues, on peut citer à titre d'exemple une conférence de N. Heinich à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm en janvier 2004 intitulée « La littérature comme document pour le sociologue » ; du côté des historiens, voir le livre récent de J. Lyon-Caen et D. Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

² J. Chamarat, C. Reinharez, « La ville, ses rues, ses boutiques », dans *Hier pour demain. Arts, Traditions et Patrimoine*, Paris, Musée national des Arts et Traditions Populaires, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 217.

³ On peut rappeler, à titre d'exemple, que les *Carnets d'enquêtes* de Zola, publiés en 1986 par H. Mitterand dans une collection importante pour l'ethnologie, la collection « Terre humaine » chez Plon, portent le sous-titre suivant : *Une ethnographie inédite de la France*. J. Malaurie en signe la préface et écrit : « Cet écrivain est, en France, l'un de ceux qui a le mieux fait percevoir l'importance de l'environnement physique et des structures sociales pour la germination d'une pensée ». Pour toutes ces raisons, au début du XX^e siècle, le roman réaliste a pu être pris comme modèle scriptural et générique de la monographie ethnographique.

compte de modes de vie, de savoir-faire, de représentations propres à des milieux qui ne se reconnaissent pas dans la bourgeoisie¹.

Plus largement, la question de l'écriture (les procédés de restitution comme la description ou la mise en dialogue ; la posture de l'énonciateur vis-à-vis du terrain observé et de son énoncé ; la contestation du réalisme², etc.) intéresse au plus près l'ethnologue qui doit se la poser lui aussi, de gré ou de force. Et l'on peut dire que cette question n'est pas seulement technique ou utilitaire (comment écrire ?), elle touche aussi à l'esthétique. Pensons simplement aux débats qui ont entouré la publication de *Tristes Tropiques*, manquant de peu le prix Goncourt, et que prolonge d'une certaine manière Barthes lorsqu'il évoque la « tentation ethnologique des grandes cosmogonies romanesques (Balzac, Zola, Proust) », ajoutant aussitôt « réciproquement, de tous les discours savants, l'ethnologique apparaît comme le plus proche d'une fiction »³.

Parmi les autres thématiques qui ont pu concerner les folkloristes et les ethnologues, on pourrait penser encore à l'étude des liens entre « littérature orale » (la première occurrence de l'expression est à mettre au crédit d'un écrivain, George Sand) et littérature écrite ou à celle de la filiation mythe / conte / roman. Cette dernière, par exemple, a été à plusieurs reprises « travaillée » par de grands ethnologues, Dumézil, Eliade, Lévi-Strauss, etc. On en trouve une autre reformulation, très heuristique pour des littéraires, dans l'essai d'Yvonne Verdier *Coutume et Destin*, consacré au romancier Thomas Hardy :

Elle [Y. Verdier] remarque d'abord que trois grandes formes narratives – le mythe, le conte, le roman – préservent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre. Si l'on retient, avec elle, que les rituels remplissent « une double fonction qui est, d'une part, de représenter les termes et les conditions de l'existence sociale et, d'autre part, de les maintenir tels », il apparaît que le mythe entretient avec eux un « rapport fondateur », de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine ou, du moins, d'une mise en ordre première du monde. Avec les contes le lien ne se distend pas, comme on l'a souvent cru, il se transforme : il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien.

¹ G. Toffin, « Écriture romanesque et écriture de l'ethnologie », *L'Homme*, 111-112, 1989, p. 36.

² Les écrivains réalistes qui ont pu rêver parfois d'« être un œil tout bonnement » (Flaubert) ont toutefois toujours su que « le réalisme exact est impossible en art » (Zola) dès lors qu'il fallait en passer par ce *médium* qu'est l'écriture.

³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Les Écrivains de toujours », 1975, p. 87. On peut penser aussi à la thèse, soutenue en décembre 2004 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, de V. Debaene, *Les Deux Livres de l'ethnologue. L'ethnologie française au XX^e siècle : entre science et littérature* ; *Idem, L'adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.

Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais il nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte »¹.

En réception cette fois, comment ne pas évoquer les problématiques liées aux rôles « culturels » de la littérature : sa place dans les constructions identitaires (régionale, nationale, sociale et... individuelle bien entendu), dans les phénomènes de patrimonialisation, à partir du moment surtout (l'époque romantique *grosso modo*) où l'on assiste dans les sociétés européennes occidentales au « sacre de l'écrivain », pour reprendre les mots de Paul Bénichou, en d'autres termes à un « transfert de sacralité » du champ religieux au champ artistique au sens large²?

On le voit, le questionnement anthropologique de la littérature est divers et varié (et nous n'avons certes pas tout passé en revue) ; pour autant les relations entre les deux champs n'ont jamais été simples. Comme le rappelle W. Lepenies, dans *Les trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, au moment où elles vont s'instituer, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les sciences sociales en quête de légitimation vont rejeter le modèle littéraire, jugé trop peu scientifique³. Ainsi, un Van Gennep – qui pourtant a eu maille à partir avec l'académisme et l'académisation – ironise sur la dimension ethnographique des romans paysans de George Sand : « G. Sand ne s'est pas donné pour but de décrire des mœurs locales pour elles-mêmes et pour la science : elle n'a vu dans ces mœurs qu'un canevas où broder des généralisations humanitaires. ⁴ » Et ces tensions perdurent d'une certaine manière à l'époque actuelle. Dans l'institution (sous toutes ses formes), les ethnologues hésitent à considérer et à revendiquer la littérature comme un véritable « terrain » alors qu'on note dans la pratique un intérêt pour elle qui ne se dément guère. Il suffit par exemple de considérer, ces dernières années, la liste des séminaires d'anthropologie proposés à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (à Paris)⁵ ou le nombre de manifestations scientifiques organisées pour explorer explicitement les liens entre littérature et ethnologie.⁶

¹ Cl. Fabre-Vassas et D. Fabre, Préface *Du rite au roman*, à Y. Verdier *Coutume et Destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 30.

² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1973. Le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture (LAHIC-IIAC, CNRS-EHESS) a consacré plusieurs journées d'études et séminaires à cette question du « transfert de sacralité », sous le patronage notamment de D. Fabre et de M. Massenzio.

³ W. Lepenies, *Les trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 [1^e édition allemande 1985].

⁴ A. Van Gennep, « G. Sand folkloriste », *Le Mercure de France*, 1926.

⁵ Voir par exemple en 2006-2007, le séminaire d'A. Bensa et F. Pouillon « Les grands écrivains sur le terrain de l'ethnographie » ou celui de J.-P. Colleyn et J. Jamin « Anthropologie, image et littérature » et pour l'année 2009-2010, celui de V. Debaene, « Les deux livres de l'ethnologue » ou de D. Fabre, « Le paradigme des derniers ».

⁶ Pour des exemples français, on peut penser aux Rencontres de la Vieille Charité à Marseille en 1985 organisées par D. Fabre et portant sur « Roman et sciences sociales » ; au n° 111-112 (1989) de la revue *L'Homme* intitulé « Littérature et anthropologie » ; au colloque « Les vérités de la fiction » tenu à l'EHESS-Paris en 2003 et publié dans *L'Homme*, 175-176, 2005 ; au colloque « Ethnologie et littérature » que la Société des Études Euro-Asiatiques a organisé avec l'Université de Bordeaux 3 sous la direction d'Y. Vadé et qui a été édité chez L'Harmattan dans la

L'ethnocritique de la littérature

Peut-on dire alors que, dans cet ensemble de relations complexes, l'ethnocritique articule autrement, et de façon renouvelée, les deux champs disciplinaires ?¹ Il nous semble que oui. De quelle littérature d'abord traitons-nous ? Il ne s'agit justement pas de ce que certains nomment « l'ethnolittérature » et qui serait une sorte d'objet privilégié pour une anthropologie du littéraire : relations de voyages (notamment dans des terres « exotiques »), carnets d'enquête de l'écrivain ou second livre de l'ethnographe, littérature orale, etc. C'est bien la littérature savante, légitime, consacrée qui nous intéresse et qu'il n'est en aucun cas question de considérer comme une sorte de « reflet » à une époque donnée d'une culture donnée. L'ethnocritique exclut donc la description micro-folklorisante, qui se réduirait à la collecte de reliques d'une culture passée et dépassée ; son horizon n'est pas non plus la structuration macro-ethnologisante qui consisterait simplement à repérer dans les œuvres littéraires les grands thèmes de prédilection de la discipline ethnologique de référence (système de parentés, classes d'âge, rituels sociaux, techniques du corps, etc.). Nous ne cherchons pas non plus à dégager des universaux culturels, qu'il s'agisse par exemple des « grandes structures anthropologiques de l'imaginaire » ou de contenus mythiques expressifs².

L'ethnocritique, qui se définit comme une méthode d'analyse littéraire, s'emploie plutôt à étudier non pas tant la culture *dans* le texte que la culture, locale et particulière, *du* texte. Nous faisons l'hypothèse que les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire (ce qu'on pourrait nommer des culturèmes) s'organisent en systèmes discursifs et en cosmologies culturelles, toujours

collection « Eurasie », 14-15, en 2005. Nous laissons aux spécialistes italiens le soin de faire le point sur la situation dans leur pays mais dans la foulée des travaux de Gramsci, de Cirese, on ne doute pas que des ethnologues se soient occupés aussi de littérature. Ainsi, comme on le sait, il existe au sein de l'AISEA (Associazione Italiana per le Scienze Etno-Antropologiche), depuis 1996, une section « Antropologia e letteratura ».

¹ Pour en savoir plus sur l'ethnocritique, on peut lire les essais suivants : J.-M. Privat, *Bovary Charivari*, Paris, CNRS Éditions, 1994 ; M. Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS Éditions, 2000 et *L'Eternelle jeune fille*, Paris, H. Champion, 2009 ; le n° 145 (2009-3) de la revue *Romantisme* intitulé « Ethnocritique de la littérature » et les actes du premier colloque international portant sur ce nouveau paradigme critique : J.-M. Privat et M. Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Ethnocritiques », 2010. On peut se reporter également au site internet suivant : <http://www.ethnocritique.com>.

² En somme, l'ethnocritique n'est ni une folkloristique ni une anthropocritique (ou mythocritique). Pour une première réflexion sur les différences qu'il nous semble voir entre ces approches anthropologiques de la littérature, voir M. Scarpa, « Conclusion », dans *Le Carnaval des Halles*, *ouvr. cité*, p. 265-272. L'ethnocritique est-elle une branche des *Cultural studies* ? On pourrait dire que l'ethnocritique est bien une « étude culturelle » de la littérature, mais à regarder les travaux des *Cultural Studies* les différences sont assez évidentes. La génération des fondateurs anglais (R. Hoggart, E.T. Thompson notamment) nous a beaucoup appris, puisqu'elle s'est intéressée à la culture populaire (comme culture du peuple et comme culture de masse) mais si elle a renouvelé la sociologie de la réception (ce qui nous importe évidemment), son sujet n'est en aucun cas l'interprétation de la littérature. Chez leurs continuateurs, américains surtout, l'approche culturaliste a fait la part belle aux nouveaux objets de la culture de masse (médiats audio-visuels, cyber-œuvres, etc.) et dans les œuvres littéraires, aux cultures dites « minoritaires » (féministes, ethniques, homosexuelles, etc.). Si nous avons sans doute certains principes communs (en premier lieu la conviction que le rapport à l'œuvre d'art doit être « reculturé » et que, pour ce faire, il faut à la fois tenir compte et nuancer les théories de la domination symbolique), nous avouons ne pas voir vraiment d'autre convergence avec l'ethnocritique (mais le champ des *Cultural Studies* est immense et ce que nous pouvons en connaître encore très limité).

métissés et pluriels. Notre objet est donc l'analyse de cette dialogisation, au sein de l'œuvre, d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides (à savoir les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, populaire et savante, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.). On comprend aux termes utilisés ici que ce nouveau paradigme critique est né du croisement des recherches sémiolinguistiques de Mikhaïl Bakhtine¹ (sur la polyphonie notamment) et des travaux des ethnologues du symbolique (Claude Lévi-Strauss en premier lieu², puis Yvonne Verdier³ et Daniel Fabre⁴, en particulier quand ils s'intéressent au domaine des écrits littéraires). Au fond, nous tentons une cartographie de la culture du texte et de ses dénivellations internes, ce qui introduit bien à une poétique du texte littéraire. « L'ethnocritique analyse la mémoire longue d'une communauté discursive et la productivité culturelle singulière d'une réécriture (littéraire) aux significations propres et nouvelles »⁵. L'ethnocritique est donc un paradigme critique nouveau qui émerge dans un champ littéraire qui a été, jusqu'à présent tout au moins, davantage passionné par l'architecture formelle des discours qu'attentif à leur dimension culturelle. Nous pourrions dire pour conclure, en reprenant une formulation en vogue là aussi, que l'ethnocritique s'occupe et se préoccupe surtout, finalement, de ce que « la littérature fait à l'anthropologie »⁶.

¹ M. Bakhtine écrit ainsi dans « Les études littéraires aujourd'hui », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque des Idées », 1979, p. 339-348 : « La science de la littérature se doit, avant tout, de resserrer son lien avec l'histoire de la culture. La littérature fait indissolublement 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 ».

² On pense essentiellement ici au Cl. Lévi-Strauss des *Mythologiques* (4 t., Paris, Plon, 1963-1971) et d'*Anthropologie structurale* (t. I et II, Paris, Plon, coll. « Agora », 1973 et 1974 ; 1^{re} éd. 1958). Lévi-Strauss qui écrit, rappelons-le : « [...] toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, l'art, la religion [...] », « Introduction à l'œuvre de M. Mauss », dans M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. XIX.

³ Y. Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 1979 et surtout *Coutume et Destin. Thomas Hardy et autres essais, ouvr. cité*, dans lequel l'ethnologue revient également sur ce qu'apporte de compréhension anthropologique (par rapport aux savoirs des folkloristes du temps comme pour elle-même) l'art du romancier anglais.

⁴ Parmi les travaux de D. Fabre sur le sujet, citons à titre d'exemple, « Le symbolisme en question », dans M. Segalen (dir.), *L'Autre et le semblable*, Paris, CNRS Plus, coll. « Ethnologie de la France », 1989, p. 61-78 ; « La voix des oiseaux, sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, n° 99, 1986, XXVI (3), p. 7-40 ; « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 25, 1999, p. 1-13 ; « L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *Clio*, 11, 2000, p. 73-118.

⁵ J.-M. Privat, « Le Retour et ses discours », dans J.-M. Adam et U. Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne, Études de Lettres, 1-2, 2005, p.197.

⁶ Mais toute critique littéraire ne mesure sa pertinence, au fond, qu'à la portée des lectures détaillées qu'elle propose ; nous nous permettons donc de renvoyer notre lecteur (pour nos travaux personnels et plus largement pour tous les travaux en ethnocritique) à la bibliographie exhaustive que l'on trouve sur le site de l'ethnocritique (<http://www.ethnocritique.com>) et, dans ce numéro, à la contribution de J.-M. Privat ».

Littérature, anthropologie et critique thématique

Romano LUPERINI
Université de Sienne (Italie)
(Traduit de l'italien par Silvia Disegni)

Depuis un quart de siècle, du moins à partir d'un colloque parisien et d'un numéro spécial de « Poétique » qui en publiait les actes, *Du thème en littérature*¹, puis d'un livre édité par Werner Sollors en 1993 au titre significatif, *The Return of thematic criticism*², la forme la plus commune et la plus fréquente adoptée par l'anthropologie culturelle pour faire son entrée dans le domaine de la critique littéraire est celle de la recherche thématique, qui s'est affirmée sur une grande échelle, surtout dans les études de littérature comparée, en particulier en Amérique du Nord et en Europe. La critique thématique avait fait sa première apparition à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e au sein de l'école positiviste, qui l'avait prise dans les mailles de ses fiches de lecture érudites. Elle subit ensuite l'opposition théorique de la critique idéaliste, puis de la critique marxiste et structuraliste. Elle réapparaît au cours des deux dernières décennies du XX^e siècle, forte de la fortune en France des études sur les mentalités et sur la culturelle matérielle inaugurée par l'école des Annales, par la mythographie et la psychanalyse (de Bachelard à Mauron) et, en Amérique du Nord, par les études littéraires des archétypes promues par Frye, mais aussi par l'approche historico-anthropologique présente dans les « Cultural Studies », par ce qu'on appelle le « nouvel historicisme », par les « Gender Studies » et, enfin, par les études postcoloniales inaugurées par les enquêtes géniales d'Edward Saïd³. Il ne faut pas oublier non plus l'apport original de l'école russe de Bakhtine et de Lotman, dont Ziolkowski et Shcheglov sont les continuateurs actuels.

La critique thématique met fin au refoulement des contenus et de la vie réelle que le formalisme russe avait provoqué. Ce n'est pas un hasard si l'affirmation de la première coïncide avec la crise du second et avec l'avènement de la saison poststructuraliste. Toutefois, la ferveur des études n'a pas été suivie par une mise au point théorique adéquate de la notion de thème. Cesare Segre a signalé à ce propos une certaine « bivalence ». Selon cet auteur, la notion de thème oscille en effet entre deux pôles : l'« argument », d'un côté, et l'« idée inspiratrice », de l'autre, autrement dit entre une approche objective et une autre approche fondée sur la subjectivité de l'auteur. En effet, le thème est situé à la fois à l'intérieur de l'œuvre et au cœur de l'expérience et de la culture

¹ *Poétique*, XVI, 64, 1985.

² W. Sollors (dir.), *The Return of thematic criticism*, Cambridge-Londres, Harvard University press, 1993.

³ E. Saïd, *Culture and imperialism*, New York, Knopf, 1993; *Idem, The world, the text, and the critic*, Cambridge, Harvard University press, 1983.

du lecteur : il fait partie d'un imaginaire largement répandu, aussi bien horizontalement, d'un pays à l'autre, que verticalement, d'un siècle à l'autre. En somme, l'imaginaire constitue un terrain commun qui finit par devenir un véritable pont permettant la communication entre l'œuvre et le lecteur. Si l'œuvre est un grand réservoir de mythes et de symboles, et donc de thèmes, ceux-ci peuvent trouver une correspondance dans la réalité anthropologique et dans l'inconscient collectif des lecteurs. Dans le rapport entre le texte et l'interprète, le médium qui permet à la familiarité de l'emporter sur le sentiment d'étrangeté et de comprendre le message dans toute sa richesse intellectuelle et émotive, ce n'est pas seulement le langage, comme l'affirmait Gadamer : c'est aussi l'imaginaire. C'est de ce point de vue qu'il faut développer cette observation de Segre : « motifs et thèmes sont en somme le langage (quasiment des mots, phrases, schémas syntaxiques) de notre contact cognitif avec le monde de l'homme.¹ »

Ceci explique pourquoi la thématologie connaît actuellement une telle diffusion en Italie, aussi bien dans le domaine des études comparées que dans celui des études classiques (c'est là que la rencontre entre littératures classiques, mythologie et anthropologie a été particulièrement féconde), et cela dans les différentes branches des études littéraires (du domaine italien en particulier), mais aussi en didactique de la littérature, en particulier dans le secondaire, sous la forme des « parcours thématiques ». Une telle diffusion a permis des acquis importants : l'anthropologie, l'ethnologie et la mythologie ont fait irruption au sein d'une discipline qui les avait presque ignorées jusque-là, du moins dans notre pays ; les contenus matériels, trop longtemps ignorés ou sous-estimés à cause de l'hégémonie de l'idéalisme et du formalisme, sont de nouveau à l'honneur ; enfin, un démenti décisif a été infligé à la théorie du caractère autoréférentiel de la littérature, à la primauté du signifiant et au caractère inessentiel de l'élément cognitif. Des notions telles que la *mimesis*, la connaissance ou la représentation de la réalité ont repris leur cours en occupant une place fondamentale, en particulier grâce à l'effet parallèle, absolument autonome, de la redécouverte d'un chercheur pourtant étranger à la problématique du contenu thématique, Ludwig Auerbach, et de son chef-d'œuvre, *Mimesis*, dont on a célébré le cinquantenaire il y a quelques années. Pour ce qui est des études d'italien et de didactique de la littérature italienne, l'importance accordée au thème a permis un classement typologique des œuvres différent de celui qui était établi de manière plus traditionnelle à partir des mouvements littéraires. Il a favorisé l'adoption d'un point de vue comparatiste, mais aussi interdisciplinaire et transdisciplinaire (ouvert à la peinture, à la sculpture, à la musique et au cinéma). En outre, l'étude de la solidarité entre le thème et la forme du contenu s'est révélée précieuse pour l'étude des genres littéraires, compte tenu

¹ C. Segre, « Temi/motivo », dans *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turin, Einaudi, 1985, p. 356 [Traduit de l'italien].

du lien organique entre une certaine structure formelle et un certain contenu thématique. Dans ce domaine, les études menées par Sergio Zatti sur la poésie du XVI^e siècle ou sur l'autobiographie sont restées célèbres. Mais je pourrais ajouter, par exemple, le cas du roman d'adultère, dont le succès coïncide avec un type de structure narrative omnisciente ou objective et, malgré tout, avec la forte présence d'un narrateur dont le déclin va cependant de pair avec l'affirmation d'un roman ouvert où domine un « poly-perspectivisme » relativiste et où la femme adultère peut finalement prendre la parole, en racontant sa liaison amoureuse de son propre point de vue. En effet, si on assiste, au cœur de la voix narrative du roman d'adultère le plus célèbre du XIX^e siècle, *Madame Bovary*, à une oscillation, à un double mouvement de participation et de détachement critique qu'Auerbach avait déjà relevé, ce qui domine ensuite, c'est malgré tout une condamnation qui est d'autant plus péremptoire qu'elle n'est jamais explicite, mais qu'elle est perçue comme implicite dans le jugement qui en est donné de manière impersonnelle, comme si elle était l'expression d'un inconscient politique qui n'a même pas besoin d'être porté à la lumière – mais on pourrait dire des choses analogue à propos du *Mari d'Hélène* de Verga, de *La Vertu de Cecchina* de Matilde Serao, d'*Anna Karénine* de Tolstoï ou d'*Effi Briest* de Fontane. Tout change au début du XX^e siècle, aussi bien dans la longue nouvelle de Musil intitulée *L'accomplissement de l'amour*, que dans la conclusion d'*Ulysse* de Joyce, confiée, ce qui est significatif, à Molly Bloom : la différence structurelle du récit – désormais ouverte, expérimentale et variable, pour les différentes perspectives choisies – va de pair avec l'avènement du point de vue féminin. En un siècle, l'adultère passe du statut de tragédie sociale au rang d'un simple problème psychologique, du statut d'événement public lourd de conséquences éthiques, mais aussi pénales, à celui d'une histoire entièrement personnelle. La conséquence en a été l'effondrement et la dispersion d'un sous-genre narratif, le roman d'adultère, qui avait été prospère pendant de nombreuses années. En somme, le thème et la forme sont liés et l'éclipse du thème entraîne celle de la structure narrative auquel il était associé.

De tels exemples nous permettent également d'aller au plus près des problèmes que la critique anthropologique et thématique pose à la critique. Je les réduirais schématiquement à deux éléments précis : 1) le thème est un contenu de réalité extratextuel qui renvoie à une expérience et à un vécu universels ; c'est un stéréotype et, pour cette raison, il est universellement humain. Cependant, bien qu'il se répète toujours dans des formes reconnaissables, il s'articule à chaque fois de manière différente au sein de constructions dont chacune est pourvue d'une singularité spécifique ; 2) le thème n'exprime pas seulement une concrétion anthropologique de longue durée ou un inconscient collectif à substance intemporelle, il a aussi un contenu gnoséologique : il exprime donc un moment d'auto-conscience historique relative à une période donnée. Le fait est que l'imaginaire artistique ne peut être réduit ni à la dialectique nietzschéenne entre apollinien (ou

rêve) et dionysiaque (ou ivresse), ni à celle que propose Jung entre « introversion » et « extroversion ». On pourrait plutôt dire, avec Eugenio Montale, que l'imaginaire artistique est un rêve qui se produit en présence de la raison : autrement dit, il exprime une forme de médiation entre l'inconscient (privé et collectif) et la culture, entre les archétypes et l'idéologie, ou encore, dirait le psychanalyste Matte Blanco, entre la logique asymétrique et la logique symétrique.

Une telle prise de conscience peut aider le critique littéraire qui utilise des instruments empruntés à une autre discipline (en l'occurrence, l'anthropologie) à éviter les risques qu'implique une telle opération. Par exemple, une certaine approche thématique-anthropologique tend souvent à miser non pas sur un seul texte, mais sur une série d'œuvres caractérisées par la présence d'un même thème, et à se soustraire, de ce fait, à l'analyse du moment génétique de l'œuvre, de sa reconstruction en termes historiques, sociologiques, psychologiques et spécifiquement littéraires ; elle tend aussi à ignorer ou à sous-estimer la question du jugement esthétique et de la valeur historico-littéraire, en finissant pas considérer les textes comme les documents d'un thème plutôt que comme des monuments ou des exemples pourvus de valeur artistique ; en outre, ou par conséquent, elle tend à négliger les aspects formels et littéraires des œuvres considérées ; elle finit fatalement par accorder peu d'importance au moment historico-idéologique pour donner la primauté au plan anhistorique de l'inconscient collectif, des archétypes, des symboles, des mythes et des rites atemporels. Puis, sur le plan de la didactique de la littérature (en quoi se traduit souvent la critique thématique), elle risque de focaliser l'attention sur des détails secondaires ou sur des motifs à faible teneur historico-anthropologique, au lieu de se concentrer sur les grands thèmes de la condition humaine (Spitzer s'était déjà moqué du choix du cheval comme objet d'étude privilégié).

J'essaierai de traiter ces deux problèmes de manière unitaire : d'ailleurs, l'identité esthétique qui fait d'une œuvre un *unicum* irrépétibile est toujours accompagnée d'une identité historico-littéraire précise. Prenons le thème, cher à l'approche anthropologique, du « différent », de « l'autre », qu'il faut associer pour plusieurs raisons à celui de « l'exclu » ou de « l'exilé ». Une telle forme d'associabilité est également documentée dans le récent *Dizionario dei temi letterari*, placé sous la direction de Remo Ceserani, Mario Domenichelli et Pino Fasano¹, dont toutes les entrées sont liées par un système de renvois favorisant leur constitution en constellation ou en réseau complexe. Chez Verga, le thème de la différence et de l'exclusion revient de manière obsessionnelle du début à la fin de sa production majeure, et cela depuis son premier texte narratif vériste, la nouvelle intitulée *Rosso Malpelo*, jusqu'au dernier roman porté à terme du cycle des *Vaincus*, *Mastro-don Gesualdo*. Dans le premier, le thème archétypal de l'altérité renvoie au « roux », qui existe en anthropologie et en ethnologie (et qui est également un signal de danger pour

¹ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (dir.), *Dizionario dei temi letterari*, Turin, UTET, 3 vol., 2007.

l'inconscient collectif) ; dans le second, à l'idée d'intrusion au sein d'une classe différente (Gesualdo est un manoeuvre pour les nobles et un noble pour les manoeuvres : il est donc condamné, à une forme d'isolement). Mais la première autant que la deuxième image de la diversité est inséparable de la notion positiviste et darwinienne de lutte pour la vie, de sélection naturelle : elles appartiennent donc toutes les deux à un domaine culturel précis qui exclut « l'autre » également pour des raisons économiques et sociales déterminées par l'histoire. Il est encore plus intéressant de situer dans cette perspective le protagoniste du roman *Les Malavoglia*. Au cours du XIX^e siècle marqué par le romantisme et le Risorgimento, si le thème de l'exil avait pris, avec le jeune 'Ntoni, une tournure éminemment politique et économique, à partir de *Iacopo Ortis* de Foscolo et jusqu'à *Foi et beauté* de Tommaseo et *Confessions d'un Italien* de Nievo, il commence à prendre une valeur symbolique et ontologique. Dans le final des *Malavoglia*, il semble même anticiper un thème typique de la production d'Ungaretti, celui du port enseveli, de l'exclusion du personnage, coupé de ses origines et de ses racines originelles. Une telle articulation est le résultat d'une re-sémantisation radicale du mot « exil » et du thème implicite. Elle ne peut être comprise qu'en termes d'histoire. Si G. Debenedetti avait déjà remarqué que l'on assistait avec le personnage de 'Ntoni au retour de l'archétype du « sans terre » et du « sans patrie », de l'exilé condamné à errer pour l'éternité¹, il faudra bien se demander pourquoi, pour des raisons historiques et dans tout le bassin de la culture moderne, depuis Baudelaire jusqu'à Verga, Ungaretti et au premier Montale (celui de *La farandole des enfants sur la grève*), l'artiste ne s'identifie plus à une figure de citoyen patriote luttant pour le bien de la patrie, mais se représente plutôt comme un « exclu », un *outcast* (dira Montale), une créature depuis toujours dépourvue de racines. De ce point de vue, le « différent » de Verga, l'enfant terrible aux cheveux roux et à la logique fortement démystificatrice qui est pourtant très lié à un moment politique et culturel précis, peut sans doute anticiper symboliquement de nombreux intellectuels modernes, y compris Pasolini.

Si l'on s'arrête sur cet exemple et que l'on analyse le texte, on peut relever la manière spécifiquement littéraire de traiter le thème de l'exil et de l'exclu dans la clôture des *Malavoglia*. D'ailleurs, la littérature connaît la réalité et la représente figurativement à travers des processus de formalisation précis étroitement liés, de manière intrinsèque, aux contenus thématiques. L'opposition patron 'Ntoni/'Ntoni, vieux/jeune, se développe dans le roman à travers deux idées différentes de la temporalité. 'Ntoni oppose à une conception cyclique, fondée sur l'éternel retour des constellations et des récoltes, et donc typique de l'univers rural archaïque, une autre conception, linéaire et progressive, caractéristique de la modernité qu'il a connue dans les grandes villes. Entre ces deux approches, il y a un saut anthropologique : le grand-père trouve son modèle dans les

¹ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milan, Garzanti, 1996 [1971].

moineaux qui, chaque année, reviennent faire leur nid sous le même toit, alors que ‘Ntoni lui oppose un temps fondé sur le progrès, le développement et la révolution (il arrive même à un certain moment à prêcher une sorte de socialisme). C’est une erreur qu’il paie par une sorte de loi du talion, puisqu’il finit par être condamné à l’exil par ce monde rural archaïque qu’il avait voulu fuir, mais qui lui apparaît désormais comme une sorte de nid ou d’oasis protectrice. En effet, avec son adieu final, il se sépare aussi du retour périodique des constellations, de l’éternel murmure de la mer et du rythme du temps circulaire et ethnologique qui scande les journées des paysans et des pêcheurs. Une telle situation de déracinement et de deuil est indiquée par une série d’éléments formels : la répétition de certains mots et expressions (le verbe « commencer » revient sept fois, dont trois dans la même locution : « commencer la propre journée » ; certains syntagmes, comme « les portes fermées » ou « au cœur du village », ou « le village tout noir » réapparaissent constamment, etc.). Signalons aussi le retour des rimes, des assonances et des allitérations (pensons simplement à ce passage : « Tornò a guardare il mare, che s’era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro ¹ » : « il revint regarder la mer, qui tournait à l’amarante, entièrement parsemée de barques qui, elles aussi, avaient commencé leur journée »). C’est d’autant plus déchirant que tout cela se réfère à un monde qui est en train de disparaître pour sombrer dans la mémoire. L’usage des temps verbaux est d’ailleurs cohérent. L’imparfait duratif est constamment employé pour décrire la mer, les constellations et le village, alors que l’aoriste, le temps historique de l’action ponctuelle et momentanée, marque tous les mouvements ou toutes les pensées de ‘Ntoni. L’opposition passé simple/imparfait marque une autre opposition : celle qui existe entre le moderne et le prémoderne, entre le temps linéaire ou historique et le temps cyclique et ethnographique. L’exclusion du sujet, chassé du monde rassurant de l’éternel retour, sa condamnation à la modernité, la découverte même que le sens de la vie est devant soi et non derrière, dans un monde des origines perdu à jamais, la tragédie de l’exil qui en découle, celle des racines coupées et perdues, sont donc rendues par une série d’artifices formels. Il est évident que si l’on omet de mener une analyse de ce type, on risque de perdre la richesse thématique des références ethnologiques et anthropologiques que le passage entend communiquer. Sans elle, il serait également impossible de comprendre les raisons de sa grandeur esthétique.

La critique thématique et anthropologique est désormais un état de fait. Elle nous enseigne que c’est une erreur de négliger l’ordre matériel des contenus et elle nous induit à tenir compte de l’expérience du vécu. Une telle irruption de concrétude ne peut que produire des effets salutaires, tant sur la critique trop souvent dévoyée par une idée autoréférentielle de la littérature, que sur la didactique de celle-ci. Elle permet d’intéresser les jeunes à la richesse de l’expérience accumulée

¹ G. Verga, *I Malavoglia*, Milan, Einaudi, 1985 [1881], p. 277.

dans les textes (songeons, par exemple, à la manière dont on peut lire la grande saison du roman du XVIII^e siècle à nos jours comme une véritable anthropologie de la modernité). Mais, naturellement, tout cela ne peut justifier que l'on réduise la critique littéraire et l'enseignement de la littérature à l'illustration documentaire et subsidiaire d'un thème.

LE VÉCU ET LA NARRATION

Les deux livres de l'ethnographe. Ethnologie et littérature en France entre 1930 et 1955

Vincent DEBAENE
Columbia University-New York

La grande difficulté posée par l'étude des « rapports » entre ethnologie et littérature tient au caractère extrêmement insaisissable de ces deux notions. Parle-t-on de *corpus*, de types de discours, de pratiques d'écriture, de disciplines... ? Cette difficulté théorique se double d'une difficulté historique et axiologique : ce qui était considéré comme de la littérature autrefois, ce qui fut reçu comme de l'ethnologie hier, ne l'est plus forcément aujourd'hui. On est immédiatement renvoyé à la question des critères : « est-ce vraiment de la littérature ? », « est-ce vraiment de l'anthropologie ? ». Et ces deux interrogations ne sont symétriques qu'en apparence puisque la première engage un jugement de valeur lorsque la seconde fait référence à un état du savoir à un moment donné. Considérer les rapports entre ethnologie et littérature suppose donc que l'on se défasse non seulement de toute conception implicite de l'anthropologie ou de la littérature qui informerait subrepticement l'analyse, mais aussi que l'on se débarrasse de tout finalisme, finalisme des histoires littéraires comme des histoires des sciences. Au fond, il s'agit simplement d'appliquer la leçon de l'ethnologue : plutôt que de prendre le risque d'importer des catégories et de les greffer artificiellement sur une réalité qui se dérobe, il vaut mieux d'abord regarder ce que les hommes font.

Pour cette raison, nous partirons d'un phénomène précis et isolé, qui constitue une sorte de curiosité bibliographique, et que l'on pourrait appeler les « deux livres » de l'ethnographe. Depuis les années 1930 en effet, on observe que presque tous les ethnographes français partis sur leur terrain écrivent, à leur retour, non seulement une étude consacrée à la population auprès de laquelle ils ont séjourné, mais aussi souvent un « deuxième livre », un ouvrage plus « littéraire », en tout cas qui ne respecte pas la forme canonique de la monographie savante. Cet ouvrage est, qui plus est, publié non plus dans une revue ou une collection spécialisée, mais chez un éditeur généraliste : Gallimard, Plon ou Grasset¹.

¹ Une première version de cet article a paru, sous le titre « L'ethnologue et l'écrivain au musée d'Ethnographie: chassés-croisés (1925-1955) », dans le recueil *Panthéons scientifiques et littéraires : XIX^e-XX^e siècles* (Presses de l'Université d'Artois, 2012). Je remercie les directeurs de cette publication, Anne-Gaëlle Robineau-Weber, Evelyne Thoizet et Nicolas Wanlin, d'avoir accepté que ce texte soit ici partiellement repris. Il s'agit d'une présentation extrêmement résumée de l'argument du livre *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2010). Cet ouvrage traite des rapports compliqués de l'ethnologie française à la littérature en même temps que de ceux – non moins compliqués – de la littérature française à l'ethnologie.

Les cas les plus célèbres sont ceux de Michel Leiris qui écrit, d'une part, *La Langue secrète des Dogons de Sanga* (Institut d'ethnologie, 1948¹) et, d'autre part, *L'Afrique fantôme* (Gallimard, 1934), et de Claude Lévi-Strauss qui, d'un côté, publie *La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara* (Société des américanistes, 1948) et, de l'autre, *Tristes tropiques* (Plon, 1955). Ce ne sont cependant pas les seuls, et on trouve également ce « face-à-face » entre science et littérature chez Marcel Griaule par exemple qui, après avoir consacré deux ouvrages aux « divertissements abyssins », relate sa première mission en Ethiopie dans *Les Flambeurs d'hommes* (Calmann-Lévy, 1934) ou chez Alfred Métraux qui, un an à peine après la publication de sa volumineuse *Ethnology of Easter Island*, donne à Gallimard, sous le titre *L'Île de Pâques*, le récit de son enquête, récit que Bataille considérait comme « un des chefs-d'œuvre de la littérature française présente » qui « laisse loin derrière la masse de ces romans que le public reçoit sous le nom de littérature »². On pourrait encore ajouter les exemples de Maurice Leenhardt (*Gens de la Grande Terre*, Gallimard, 1937), de Jacques Soustelle (*Mexique, terre indienne*, Grasset, 1936), de Jehan Vellard (*Une civilisation du miel*, Gallimard, 1939), ou de Paul-Emile Victor (*Boréal et Banquise*, Grasset, 1938 et 1939).

Remarquable en tant que tel, ce schéma du double livre est d'autant plus étonnant qu'il apparaît précisément au moment où les ethnographes affirment avec emphase qu'ils ne sont pas des écrivains ou des « littérateurs », que l'étude de l'homme a à présent rompu avec la littérature et qu'elle est entrée dans l'âge scientifique : la nouvelle discipline a coupé les ponts avec le récit de voyage et les facilités de l'exotisme pour se fonder sur des documents et des faits bien établis, sans souci de la « couleur locale » et sans désir de plaire au public. On notera également que les « paires » constituées par les deux livres de l'ethnographe ne sont pas superposables entre elles : la relation entre les travaux de Leiris sur la possession chez les Éthiopiens de Gondar et *L'Afrique fantôme* ne recouvre pas la relation entre *Ethnology of Easter Island* et *L'Île de Pâques* de Métraux, ou – pour prendre un exemple abondamment étudié dans l'Université américaine – entre *Les Argonautes du Pacifique occidental* de Bronislaw Malinowski et son journal publié par sa veuve vingt-cinq ans après sa mort sous le titre *A Diary in the Strict Sense of the Term*. C'est un point important car cela évite que la distribution entre les deux livres soit immédiatement repliée sur des partages institués entre « objectif » et « subjectif », entre « explication » et « interprétation », entre « froide raison » et « culture du goût », entre « écriture contrainte » (du savant) et « écriture souveraine » (de l'écrivain), ou entre « rigueur et progrès » (des sciences) d'un côté et « impressionnisme et traditionalisme » (des lettres) de l'autre.

¹ Il s'agit en réalité du mémoire de fin d'études de Leiris à l'Institut d'ethnologie, soutenu dix ans auparavant, en 1938.

² G. Bataille, « Un livre humain, un grand livre », *Critique*, n° 105, février 1956, p. 100.

Une question s'impose donc : comment comprendre ce paradoxe d'un recours à la « littérature » au moment même où on prétend s'en débarrasser pour accéder à la science ? Après un bref rappel historique, nous envisagerons les contradictions épistémologiques de l'ethnologie de la période pour essayer de saisir ce qui motive un tel désir de « littérature » chez des savants pourtant si soucieux de rigueur et d'objectivité.

*

La fondation institutionnelle de l'ethnologie en France peut être circonscrite par deux dates – 1925 et 1938 – qui renvoient toutes deux aux deux institutions centrales de la discipline. La première correspond à la création de l'Institut d'ethnologie de Paris qui se charge de la formation des ethnographes ; la seconde à l'inauguration du musée de l'Homme, chargé quant à lui de la visibilité de cette nouvelle science et de la diffusion de ses « résultats ». Cette inauguration est l'aboutissement d'un processus commencé en 1929 lorsque l'ancien musée d'Ethnographie du Trocadéro (qui datait lui-même de 1878) change de statut et passe sous la coupe du Muséum national d'histoire naturelle. Il est alors réorganisé selon des principes scientifiques, conformément aux exigences de la muséologie moderne. En 1934, le Palais du Trocadéro est finalement démoli ; il est remplacé par le Palais de Chaillot pour l'exposition universelle de 1937, et le musée d'Ethnographie laisse sa place au musée de l'Homme¹.

Cette petite quinzaine d'années constitue une période capitale dans l'histoire de l'ethnologie française ; c'est l'époque du compagnonnage avec l'avant-garde – certes mythifiée par la remémoration, mais opérante dans les années qui suivent et jusqu'à aujourd'hui pour cette raison même – et d'un bouillant mélange entre des professeurs venus du Muséum ou de l'École des hautes études et des surréalistes dissidents et autres adeptes de « l'art moderne ». Les uns et les autres se rencontrent autour de quelques lieux et de quelques institutions : le musée d'Ethnographie, donc, mais aussi la galerie d'art de Georges Wildenstein, rue du Faubourg-Saint-Honoré, une collection comme « L'Espèce humaine » chez Gallimard, la revue *Arts et métiers graphiques* et plus encore la revue *Documents*, animée par Georges Bataille et Michel Leiris. Dans le même temps, à l'Institut d'ethnologie, la première génération d'ethnographes est formée autour d'un impératif : l'enquête de terrain sur place, auprès des « indigènes ». Les fondateurs de l'Institut d'ethnologie (Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Paul Rivet) sont des professeurs qui, à l'exception de Rivet, n'ont pas eux-mêmes connu d'expérience de terrain, mais ils vont l'exiger de leurs étudiants, transformant de ce fait le terrain en rite de passage et véritable consécration professionnelle. De là, pour la première génération formée dans les années 1930, le sentiment très puissant d'introduire une rupture (en

¹ Sur cette période, voir les travaux fondateurs de Jean Jamin et l'ouvrage plus récent de Christine Laurière, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Éd. scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, coll. « Archives », 2008.

particulier par rapport à l'ancienne ethnographie coloniale) et d'inaugurer une discipline. C'est qu'il ne s'agit plus seulement d'aller sur place et de collecter des pièces et des documents pour les envoyer en métropole ; ce doit être la même personne qui voyage, qui collecte et qui interprète. On sort donc de la traditionnelle division du travail entre l'observateur – qui collecte – et le théoricien – qui compare et synthétise.

Si l'on considère les pratiques de voyage, l'ennemi de l'ethnographe, ce sera donc le touriste ou le voyageur amateur, celui qui ne possède pas les techniques d'observation et de collecte. Mais si l'on considère les écrits produits au retour, l'ennemi, ce sera le *littérateur*, celui qui n'a pas de méthode et qui se laisse aller aux effets de style, à la couleur locale, à l'impressionnisme. « Les effets artistiques doivent être l'objet de la plus grande méfiance », recommande par exemple Griaule dans les années 1940 dans ses cours de « méthode ethnographique » à la Sorbonne¹. À l'inverse des littérateurs, les ethnologues, eux, sont des professionnels et des spécialistes ; ils appliquent une méthode, ils ne se laissent pas abuser par les aspects les plus spectaculaires d'une société, ils refusent le pittoresque et revendiquent la monotonie de la forme.

Ce serait singulièrement simplifier le problème que d'essayer de comprendre l'âme de ce grand peuple autrement qu'au travers d'enquêtes superficielles de littérateurs ou de dilettantes. Il serait grand temps qu'on prenne au sérieux les faits sociaux où se révèle cette âme, et qu'on leur fasse l'honneur de les étudier comme une réaction chimique ou un problème de résistance des matériaux².

Qu'on n'attende ici ni littérature, ni habileté de reportage. Il ne m'importe que de montrer quasi nu le document naissant de l'observation directe d'une cérémonie, compte non tenu des innombrables informations recueillies en dehors d'elle³.

On voit ici que la « naissance » de l'ethnologie obéit à un schéma qui ne lui est pas propre et qu'on retrouve lors de la constitution de toute science en France depuis le début du XIX^e siècle : une science *s'arrache* à la littérature ; une discipline naît lorsqu'elle cesse d'être de la littérature. En histoire naturelle, c'est ce schéma qui est au cœur de la rupture entre Cuvier et Buffon ; et c'est ce schéma qu'on retrouve encore en histoire dans les années 1870, dans le rapport des savants de la *Revue historique* à Michelet ou Guizot. De là, chez les savants français, un rapport compliqué, presque œdipien, à la littérature : la littérature est à la fois le contraire et le passé de la science ; c'est à la fois ce dont on se coupe et ce dont on hérite. Les relations entre science et littérature (entre

¹ M. Griaule, *Méthode d'ethnographie*, Paris, PUF, 1957, p. 83.

² M. Griaule, « Une mission ethnographique et linguistique en Éthiopie (1928-1929) », *L'Afrique française*, août 1930.

³ M. Griaule, « Le chasseur du 20 octobre », *Minotaure*, n° 2, 1934, p. 31.

sciences et littératures, faudrait-il dire) sont instables et compliquées au cours des XIX^e et XX^e siècles ; elles comportent plusieurs dimensions – sociologiques, politiques, culturelles... –, et elles varient à la fois dans le temps et selon les objets, mais théoriquement et *du point de vue du savant qui innove*, le modèle demeure inchangé : le rapport à la littérature est un rapport d'émancipation ; il s'agit toujours de circonscrire un territoire au sein de la connaissance généraliste de l'homme de lettres, et de le soustraire aux discours qui ne satisfont pas aux nouveaux critères de scientificité. Et ces critères, au nombre de quatre, sont eux-mêmes invariables et indifférents à l'objet : privilège accordé à l'observation (contre l'imagination) ; souci de la méthode (contre les fantaisies et les combinaisons de l'esprit) ; monotonie assumée de la forme (contre l'éloquence et le style) ; délimitation d'un domaine d'experts (contre les amateurs et les « gens du monde »)¹.

On comprend dès lors que le passage du musée d'Ethnographie sous la coupe du Muséum d'histoire naturelle en 1929 soit vécu par les pères-fondateurs de la discipline comme la grande victoire de l'ethnologie ; c'est l'indice de l'accession à la science ; cela signale la fin du règne des voyageurs mondains et des récits exotiques. De là, une dimension anti-littéraire très revendiquée dans les premières années de l'ethnologie : on passe de l'amateurisme esthète et artiste au professionnalisme du savant (même si dans les faits, les préoccupations esthétiques continuent à jouer un rôle central à la fois dans les pratiques de collecte et dans le mode d'exposition des objets au Palais de Chaillot²).

Comme on le voit dans les passages cités de Griaule, le maître-mot de ce changement, c'est le *document* : que l'ethnologie se fonde à présent sur des documents bien établis est le signe de son entrée dans la scientificité. Au fond, c'est cette exaltation du document et ce rejet de la Littérature qui font se rejoindre les avant-gardes post-surréalistes et les ethnologues. Ce sont eux qui vont réunir Georges Bataille et Marcel Griaule au sommaire de la revue *Documents*. Le point de convergence entre l'ethnologie et l'avant-garde, ce n'est pas tant l'art nègre ou le « primitivisme » que la haine de la figure.

*

La difficulté, c'est que, en 1930, ce modèle documentaire, d'inspiration « positiviste » et qui place le musée en son centre est anachronique et qu'il ne convient pas à *l'objet* de l'ethnologie. L'une des ruptures fondamentales introduites par Durkheim et reprise ensuite par Mauss est la définition du fait social comme un fait *moral*, comme un fait *mental*. Au-delà des productions matérielles, au-

¹ Voir sur ce point, *L'Adieu au voyage*, *ouvr. cité*, p. 28-38.

² Voir B. de l'Estoile, *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 185.

delà des institutions et des règles de droit, ce qui caractérise une société dans sa singularité, ce sont certaines « façons de penser », certaines « façons de sentir », un « climat moral », une « mentalité » :

[...] pour penser et pour agir comme [les indigènes] font, pour avoir les institutions que nous constatons chez eux, il faut que leur esprit ne soit pas orienté comme le nôtre, que les cadres et le contenu de leur expérience ne coïncident pas tout à fait avec les nôtres [...]. Par conséquent, nous devons nous imposer un effort très pénible pour entrer dans leurs façons de penser et de senti¹ :

L'entrée de l'ethnologie à l'université via l'Institut d'ethnologie de Paris va ainsi de pair avec une mentalisation de son objet : une société, ce n'est pas seulement des masques et des outils, ni même des légendes et des contes ; c'est d'abord un ensemble de dispositions affectives, une façon de se rapporter au monde. « Nous n'étudions plus seulement des choses tenues dans la main, ou visibles, explique Mauss dans ses cours d'ethnographie, mais des états de conscience »². Plus loin, il évoque la nécessité de saisir « l'atmosphère » d'une société :

Au terme de pareille enquête [l'étude de « la morale d'une société » à travers « sa littérature et plus spécialement ses proverbes »], on pourra définir la tonalité morale de la société observée, en s'efforçant de rester dans l'atmosphère de cette société : il est bien d'exercer la vendetta, il est bien de pouvoir offrir une tête humaine à sa fiancée³.

Avec le *document*, l'*atmosphère* est l'autre grand mot de la période. Mauss écrit par exemple à la fin de l'*Essai sur le don* : « Une partie considérable de notre morale et de notre vie elle-même stationne toujours dans cette même atmosphère du don, de l'obligation et de la liberté mêlées⁴. » En histoire des mentalités à la même époque, on parle d'« atmosphère mentale ». C'est que, en dépit – ou en raison – de son caractère diffus et évanescent, l'atmosphère est la métaphore tout indiquée pour dire cette circulation diffuse des « *façons de sentir* » et la possibilité pour le savant de s'en « *imprégner* ».

On voit en quoi cette caractérisation du fait social comme « atmosphère », « climat moral » ou « tonalité morale » entre en conflit avec le modèle muséal et documentaire qui inspire Rivet au moment où il obtient que le Musée d'ethnographie du Trocadéro passe sous la coupe du Muséum d'histoire naturelle. Comment faire pour restituer un objet qui précisément ne se collecte pas ? Les

¹ L. Lévy-Bruhl, « Une heure avec... Entretien avec F. Lefèvre », *Les Nouvelles littéraires*, février 1927.

² M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, *ouvr. cité*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1950, p. 258.

ethnologues sont ainsi constamment pris entre deux postulats : d'un côté, au nom de l'objectivité et contre le pittoresque, ils revendiquent le caractère strictement documentaire de leurs travaux et n'oublient jamais de renvoyer à l'inventaire monographique et aux collections du musée ; de l'autre, ils ne cessent de déplorer l'insuffisance de la pièce et son incapacité à restituer « l'atmosphère » de la société étudiée.

Cette manière de rassembler des faits humains concrets [la collecte] est maintenant désuète et ne se suffit plus à elle-même. [...] L'objet n'est en effet qu'une phase très restreinte de vastes activités, et c'est une piètre victoire que la récolte de ces témoins muets s'ils ne peuvent être remis, grâce à une documentation intensive, dans l'atmosphère de la société qui les a produits¹.

Dans les années trente, on trouve ainsi de nombreux témoignages qui disent l'insatisfaction des ethnologues devant une science des sociétés réduite à la collecte de documents et de bois morts, réduction qui leur paraît à la fois trahir leur objet et leur expérience de terrain :

Un à un les objets sont affublés d'un petit numéro et repérés sur le plan. Finie la liberté ! Le document est bien englouti, engrené dans la machine à raisonner, valorisé, curieux, exploitable, surgi à la lumière, perdu à jamais pour les morts qui l'avaient laissé là².

J'avais à étudier les épaves d'un grand naufrage, [un] pénible assemblage de documents disparates et médiocres. [...] [Le] changement [est] si profond qu'il apparaît presque impossible de reconstituer l'atmosphère sociale et morale dans laquelle vivait un indigène il y a quatre-vingts ans³.

De là, toute une rêverie des ethnologues autour de l'idée de *document humain*, de *document vivant*, ou de *document évocateur* : comment faire pour qu'un document reste humain ? Comment faire pour qu'il conserve quelque chose de cette atmosphère dans laquelle il était baigné à l'origine ?

Il y a là une contradiction très profonde dont on trouve trace dans les méthodes et les manuels. En ouverture du *Manuel d'ethnographie*, Mauss insiste par exemple sur l'exactitude qui doit être le souci majeur de l'ethnographe, dont la tâche première est d'« enregistrer des faits » ; il qualifie ainsi la « science ethnologique » de « science de constatations et de statistique ». Pourtant, il poursuit par ces mots : « La sociologie et l'ethnologie descriptive exigent qu'on soit à la fois chartiste, historien, statisticien... et aussi romancier, capable d'évoquer une société tout entière⁴. »

¹ M. Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, *ouvr. cité*, p. 29.

² M. Griaule, *Les Saô légendaires*, Paris, Gallimard, 1943, p. 37.

³ A. Métraux, *L'Île de Pâques*, Paris, Gallimard, coll. « L'Espèce humaine », 1941, p. 10 ; p. 88.

⁴ M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, *ouvr. cité*, p. 8.

Cet ajout, ou plutôt ce remords, est caractéristique des premières années de l'ethnologie : il montre que malgré les revendications de science et le souci de ne produire qu'un enregistrement des faits, la restitution de l'atmosphère, du climat moral, de la tonalité morale requiert un travail de la langue – et même au sens strict, un travail rhétorique puisqu'il s'agit de « faire sentir les façons de sentir ». Voici par exemple ce qu'écrit Griaule dans sa *Méthode de l'ethnographie* :

Il est [...] indispensable de présenter au lecteur les faits dans leurs détails mêmes [...] l'écrivain ne s'interposant que pour un minimum d'élaboration. Inversement, du point de vue de l'atmosphère dans laquelle se sont déroulés les faits, l'écrivain a le loisir d'introduire des impressions, des incidents subjectifs qui seront des plus utiles. C'est qu'en effet, s'il s'agit d'un rite, par exemple, cette activité toujours spectaculaire comporte une gesticulation et une formulation obéissant à des règles esthétiques diffuses, provoquant des réactions esthétiques précises. Il ne serait pas exact de reproduire, même très fidèlement, cette gesticulation et cette formulation sans leur rendre par des moyens également esthétiques leur aspect réel. Cette forme de description d'une société s'adressera donc à la sensibilité du lecteur autant qu'à son intelligence¹.

Il est donc des faits pour lesquels la « reproduction », « même très fidèle », n'est tout bonnement pas « exacte » ; dans le cas du rite, des « règles esthétiques » suscitent des « réactions esthétiques » qui exigent des « moyens esthétiques ».

On se trouve donc placé devant deux nécessités contradictoires. L'écrivain doit disparaître quand il s'agit d'exposer la marche d'un rite, et d'autre part, il devra faire appel à toutes les ressources de sa personnalité pour rendre l'atmosphère du rite. Dans le premier cas, il emploiera un style froid, voire plat ; il sacrifiera tout effet littéraire à la précision. Il devrait s'inspirer du style du Code civil ou de l'article d'encyclopédie [...]. Dans le second cas, il devra être bon littérateur².

Le même Griaule qui, en 1930, rejetait les « enquêtes superficielles de littérateurs ou de dilettantes » reconnaît ici que l'ethnologue doit parfois se montrer « bon littérateur ».

Cette injonction contradictoire – le document et l'évocation – est la première explication du « deuxième livre » de l'ethnologue : dans la plupart des cas (au moins dans les années trente), ce deuxième livre est écrit pour compenser le travail mortifère de la science, pour restituer « l'atmosphère » de la société étudiée. Voici ce que confie Métraux à Leiris alors qu'il prépare pour la collection « L'Espèce humaine » son très bel ouvrage intitulé *L'Île de Pâques* :

¹ M. Griaule, *Méthode de l'ethnographie*, *ouvr. cité*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 103-104.

C'est-à-dire que l'ethnographe [...] doit étudier sa tribu comme le ferait un romancier et la faire vivre en usant des points de vue et des procédés du roman [...]. Ne pas aller disséquer des hommes, mais étudier leur vie, donner d'une tribu l'image de sa vie et ne pas disséquer son corps. Présenter les rouages fonctionnant et non pas démontés et classés suivant des règles parfaitement arbitraires et empiriques. Voyez pour cela le cours de Mauss. Non, ce que je veux c'est garder toute cette cuisine pour moi, mais donner aux autres la sensation de vie que doit produire le contact avec des hommes¹.

Les écrits des ethnographes des années trente – non certes leurs écrits scientifiques, mais leurs correspondances, leurs journaux de terrain, etc. – portent fréquemment la trace d'un questionnement proprement rhétorique : comment faire sentir les façons de sentir ? Quelle figure de style sera la mieux à même de traduire une atmosphère ? On connaît par exemple la célèbre description du coucher de soleil au début de *Tristes tropiques*. Or ce « morceau » – écrit en mars 1938 sur le pont du bateau qui emmène Lévi-Strauss au Brésil et qui sera repris dix-sept ans plus tard dans *Tristes tropiques* – était au départ conçu comme un exercice de style, au sens strict, presque scolaire, du terme. Voici comment Lévi-Strauss le présente :

Si je trouvais un langage pour fixer ces apparences à la fois instables et rebelles à tout effort de description, s'il m'était donné de communiquer à d'autres les phases et les articulations d'un événement pourtant unique et qui jamais ne se reproduirait dans les mêmes termes, alors, me semblait-il, j'aurais d'un seul coup atteint aux arcanes de mon métier : il n'y aurait pas d'expérience bizarre ou particulière à quoi l'enquête ethnographique dût m'exposer, et dont je ne puisse un jour faire saisir le sens et la portée².

L'ouvrage le plus révélateur – et le plus réussi – correspondant à une telle tentative de restitution de l'atmosphère est sans aucun doute *L'Île de Pâques* de Métraux, qui se donne comme une tentative très nostalgique d'évocation – au sens strict et littéral – d'une société disparue à partir de documents le plus souvent mutilés (statues, tablettes, outils, mythes, etc.)³. Au moment de donner au lecteur les textes des légendes des anciens Pascuans (par ailleurs intégralement restitués et littéralement traduits dans sa monographie scientifique, *Ethnology of Easter Island*), Métraux précise ainsi :

¹ Lettre d'Alfred Métraux à Michel Leiris, envoyée d'Honolulu le 6 mai 1936, citée par G. Poitry, « Carrefour des poètes : Michel Leiris et Alfred Métraux », *Bulletin du Centre genevois d'anthropologie*, n° 5, 1995-1996, p. 7.

² Cl. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* [1955], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 50-51.

³ Cet ouvrage connaît deux versions sensiblement différentes, bien que la date du copyright n'ait pas été modifiée lors des rééditions successives. La première version du texte date de 1941 ; elle était accompagnée de photographies et était nettement plus « littéraire » que la seconde, datée de 1951, qui est celle qu'on trouve aujourd'hui dans le commerce.

Je voudrais, dans ces pages écrites en français, faire passer un peu de la saveur naïve du texte original, tout en supprimant les longueurs et les répétitions. Que le lecteur veuille bien s'imaginer de grands champs de pierre, un rivage charbonneux, des collines verdoyantes dans le lointain, et la mer, sur laquelle s'étalent comme des plaques de bronze, la mer, cette vieille amie des Polynésiens, dont les vagues et les vents apportèrent les premiers hommes sur le rivage où j'écoutais leur histoire¹.

Dans cette tentative de restitution de l'atmosphère de la vieille société pascuane, Métraux fait flèche de tout bois et multiplie les dispositifs rhétoriques : *ekphrasis*, jeu sur les temps, « tableaux imaginaires », citations de littérature indigène... Il décrit par exemple une cérémonie de « salutations larmoyantes » telle qu'on aurait pu encore l'observer au XIX^e siècle ; il reconstitue, au style indirect libre, le « cycle de vie » des anciens Pascuans, et il consacre bien sûr plusieurs pages à l'érection des fameuses statues :

Il ne faudrait pas cependant projeter au milieu du Pacifique le tableau familier de la construction des Pyramides d'Égypte. Les statues n'ont pas été mises en place par des grappes d'esclaves, mais par des hommes libres, heureux de participer à une entreprise menée pour la plus grande gloire de la tribu ou de la famille. C'est le tumulte joyeux des fêtes qu'il nous faut évoquer lorsque nous pensons à cet effort².

« Il faut imaginer », « Il ne faudrait pas croire... mais plutôt se représenter » ; « Que le lecteur veuille bien s'imaginer » sont des formules qui émaillent *L'Île de Pâques* comme autant de refrains.

On observe ainsi un étonnant croisement historique puisque, pour justifier leurs tentatives d'évocation, les ethnologues vont promouvoir une conception instrumentale, pour ne pas dire archaïque, de la littérature, conception qui n'a rien à voir avec celle de l'avant-garde : à leurs yeux, la littérature redevient l'art du bien dire, la technique de représentation et de restitution des réalités morales. Autrement dit, la rencontre entre l'avant-garde et l'ethnologie dans les années trente relève d'un effet de chiasme très curieux. D'un côté, les ethnologues regardent du côté de la littérature en raison de sa capacité supposée à restituer l'atmosphère d'une société, en raison de sa puissance rhétorique et de son aptitude à faire sentir les façons de sentir. C'est ainsi que Griaule réclame de l'ethnologue qu'il soit « bon littéraire » ou qu'il invite Leiris à participer à la Mission Dakar-Djibouti au titre d'« homme de lettres » de la mission. Mais d'un autre côté, l'avant-garde surréaliste ou post-surréaliste regarde du côté de l'ethnologie au nom du document et de sa capacité à défaire l'espace de la représentation verbale ou muséale. C'est cela qui fait la fascination de

¹ A. Métraux, *L'Île de Pâques*, *ouvr. cité*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 152.

Breton pour le document et l'intérêt de Bataille pour l'ethnologie : l'idée que le document « pris sur le vif », prélevé à même le vivant, permettra, par une sorte de contagion, de briser les cadres de l'expérience commune – qu'il permettra, par exemple, de restaurer, une indistinction primitive entre l'esthétique, l'érotique et l'économique. On est alors à cent lieues de la littérature comme art de l'éloquence et de la figure ; il s'agit au contraire de sortir de la représentation. Mauss voudrait que l'ethnologue se fasse « romancier », mais les surréalistes détestent le roman, et lorsque Bataille convoque Griaule dans ses écrits sur l'art primitif, ce n'est certes pas le grandiloquent récit ethnographique *Les Flambeurs d'hommes* qu'il mentionne, mais bien le recueil savant *Silhouettes et Graffiti abyssins* dont l'objet avait tout pour le séduire¹.

*

Il resterait à considérer les autres formes de partage entre les deux livres de l'ethnologue. Toutes, en effet, ne correspondent pas à cette répartition des rôles par laquelle la littérature est appelée à compenser les insuffisances de la science. C'est le cas en particulier de *L'Afrique fantôme* et *Tristes tropiques* qui ne proposent nullement une autre version – plus humaine, plus sensible, plus « littéraire », etc. – des enquêtes de terrain de leurs auteurs. Plutôt que de les comparer aux travaux scientifiques contemporains, il vaut mieux envisager ces deux ouvrages en les resituant dans la dynamique de production de l'œuvre scientifique. Malgré tout ce qui sépare Leiris de Lévi-Strauss au plan du tempérament, des principes théoriques comme de l'ampleur de l'œuvre (littéraire d'un côté, savante de l'autre), les schémas sont en effet similaires : d'abord, une enquête de terrain décevante, dont on revient avec un sentiment d'échec, ce qui n'empêche pas qu'elle donne lieu à un travail universitaire acceptable (*La Langue secrète des Dogons de Sanga* pour Leiris ; *La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara* pour Lévi-Strauss) ; en même temps que cette enquête, une première tentative littéraire sous la forme d'un récit d'initiation manquée (*L'Afrique fantôme* pour Leiris ; la pièce *L'Apothéose d'Auguste* pour Lévi-Strauss²) ; quinze ou vingt années plus tard, une seconde tentative littéraire – véritable expérience d'écriture cette fois, qui bouleverse

¹ Il s'agit de dessins illicites tracés par les enfants sur les portes et les murs des églises du Godjam ; dans ces œuvres doublement sacrilèges, par leur apparence et par le lieu qu'elles souillent, Bataille décèle un processus répétitif par lequel l'altération fait naître un nouvel objet qui est altéré à son tour, et ainsi de suite à travers une série continue de déformations successives. La primitivité de cet art ne tient donc ni à son caractère enfantin, ni à son caractère éthiopien, mais à ce qu'il révèle la dépense originelle et l'« altération des formes présentées » antérieures à tout souci esthétique (voir « L'art primitif », *Documents*, n° 7, 1930, p. 389-397).

² Cette pièce, commencée par Lévi-Strauss en août 1938, alors qu'il était encore sur son terrain, raconte sur un mode très « sartrien » l'échec d'un explorateur, Cinna, qui, de retour à Rome après des années de voyages, s'aperçoit que son existence aventureuse reposait sur un mensonge. Cinna figure de toute évidence une allégorie de l'ethnologue de retour à sa civilisation, obligé de reconnaître que son expérience de terrain ne lui a accordé aucune révélation. Voir *Œuvres, ouvr. cité*, p. 1632-1650 et la notice de *Tristes tropiques*, *ibid.*, p. 1699-1700.

radicalement les coordonnées du rapport entre le sujet et l'objet auquel il s'applique – (*Biffures* et *Fourbis* pour Leiris ; *Tristes tropiques* pour Lévi-Strauss) ; enfin, un travail savant qui est en quelque sorte l'aboutissement de cette transformation subjective (*La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* pour Leiris ; *La Pensée sauvage* et les *Mythologiques* pour Lévi-Strauss). Dans ces deux cas, le livre « littéraire » est le résultat d'une expérience d'écriture qui prolonge une enquête demeurée inachevée, le *passage par l'écriture* jouant un rôle effectif d'articulation entre expérience vécue et discours de savoir. Il permet de mener à son terme une expérience de terrain qui était demeurée inaccomplie, car entreprise sur des bases fallacieuses : « sortir de soi » pour Leiris ; faire l'expérience d'une altérité pure et préservée pour Lévi-Strauss. Le « deuxième livre » est alors moins le deuxième que le premier, c'est-à-dire celui qui rend possible l'œuvre à venir – moins un supplément à l'œuvre savante que sa condition. Ainsi, la littérature qui en un sens avait été congédiée par l'évolution d'une discipline de plus en plus savante, de plus en plus autonome et hermétique, revient par la bande, non certes comme représentation, mais à travers les expériences que l'écriture permet et qui en font à son tour une sorte de terrain : non plus seulement un lieu, mais une épreuve sur soi et en soi.

A partir des années 1950, les relations entre anthropologie et littérature changeront radicalement de visage. Elles ne disparaîtront pas mais elles seront totalement reconfigurées sous l'influence de différentes évolutions : la décolonisation ; l'essor du marxisme et du structuralisme dans les sciences sociales ; une politisation de l'ethnologie ; l'affirmation des voix indigènes, etc. De tels changements mériteraient bien sûr de longues études, mais ils montrent au moins une chose : il est peu fructueux de penser les échanges entre ethnologie et littérature en considérant l'une et l'autre comme de vastes entités dont on observe ensuite les chevauchements ou les croisements – ce qui se croise, ce ne sont jamais que des idées de l'ethnologie et des idées de la littérature.

Raconter des histoires est une chose sérieuse: *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris

Alberto M. SOBRERO
Université de Rome « La Sapienza »
(Traduit de l'italien par Silvia Disegni)

Raconter des histoires est une chose sérieuse : dès notre naissance et jusqu'à notre mort, nous ne faisons que raconter, nous sommes obsédés par le besoin de chercher du regard, avec les mots, le sens de ce qui arrive en nous et hors de nous, par le besoin de *reconnaître* le monde. Nous ne pouvons faire autrement. Les philosophes ont défini une telle disposition de la manière la plus neutre qui soit : *in alium tendere, intentionnalité*. Ils n'ont pas parlé de *pensée*, parce que l'acte de penser implique la volonté, alors que nous racontons le monde même sans le vouloir et encore, parfois, ce sont les histoires qui nous assaillent, nous poursuivent et s'imposent à notre esprit, indépendamment et contre notre volonté. Ils n'ont pas parlé non plus de *compréhension*, car il nous semble souvent que les mots et les sentiments ne suffisent pas à faire comprendre ce qui nous arrive : la narration devient impossible, elle cède la place à l'angoisse, à la gorge qui se serre. Ils parlent encore moins d'*explication*, qui prétendrait démontrer la vérité du sens que nous donnons au monde extérieur.

En ce sens, on peut bien dire que la philosophie a anticipé la science. Aujourd'hui, les évolutionnistes – et en particulier la branche cognitiviste de l'évolutionnisme (j'utilise le terme « cognitiviste » dans l'acception de Jérôme Bruner¹) – nous expliquent que la capacité d'imaginer des histoires, de raconter, ou, plus simplement, la capacité de donner du sens et de construire des contextes, est un mécanisme fondateur de l'histoire de la vie et qu'il a sans doute offert à l'évolution mentale des avantages croissants et rapides, analogues à ceux qu'a pu produire dans l'histoire de l'évolution du corps la posture verticale², grâce à laquelle nous avons libéré nos mains. Dans l'évolution mentale, nous nous sommes progressivement libérés de nos instincts, des histoires déjà écrites dans notre esprit, et nous avons commencé à expérimenter la possibilité de raconter de nouvelles histoires. Les animaux aussi racontent le monde à leur manière (et les éthologues ont plus

¹ J. Bruner, *Acts of Meaning*, Cambridge, Harvard University press, 1990.

² G. M. Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Basic Books Inc., 1992 ; A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens*, Londres, Vintage, 2000.

ou moins compris comment), à une différence près : leurs histoires, qu'on les appelle modules ou instincts, sont déjà en grande partie racontées et bien imprimées dans leur esprit/cerveau.

Marcher à quatre pattes puis sur deux pieds, passer de l'instinct au besoin d'imaginer des histoires ont dû être des changements particulièrement éprouvants, mais ils ont permis un progrès. Plus on savait raconter, plus on savait donner du sens aux choses, par-delà la véridicité des histoires, plus augmentait la possibilité de survie de l'espèce, sa propre *fitness*. Pendant quelques millions d'années, l'histoire de l'hominisation a été celle de la capacité du genre *Homo* et de l'espèce *Sapiens* de passer des observations et des idées les plus générales et les plus grossières à des histoires toujours plus différenciées et particulières. Et, en des temps pas aussi éloignés qu'on le croie, l'affinement des compétences linguistiques a joué un rôle déterminant dans ce processus. Le monde, quel qu'il soit, est toujours le même, mais nous l'avons raconté différemment, nous y avons trouvé de plus en plus de détails, en élaborant des observations, des sensations et des sentiments différents. Nous l'avons rempli d'*intentionnalité* (à savoir, à la fois imagination, compréhension...).

Néanmoins, même en voulant rester bref, les choses ne sont pas si simples. Ce que nous avons été physiquement a laissé bien des traces dans notre corps. *A posteriori*, nous pouvons être assez satisfaits du travail de la sélection naturelle, mais quelques erreurs ont quand même été commises. Il y a eu quelque rapidité. Des étapes ont été franchies trop rapidement, que nous payons par des maux de dents, des problèmes de dos et probablement par un certain nombre de maladies génétiques. Ainsi en est-il également de notre cerveau : de temps en temps affleurent des histoires anciennes, des traces lointaines de l'instinct. Mais ce n'est pas le problème le plus grave. Ce sont là des questions auxquelles pourrait penser la culture. Le fait est que la prétention de raconter le monde présente un défaut de constitution évident, un point aveugle qui n'est pas, en l'occurrence, le point aveugle de la rétine (un telle limite découle précisément d'une mise au point imparfaite de la sélection naturelle). Ce n'est pas un défaut des sens, mais plutôt un défaut de l'esprit : c'est le point aveugle qui est en jeu quand nous prétendons nous raconter nous-mêmes. Nous ne pouvons sortir de nous-mêmes sans tomber dans le célèbre paradoxe consistant à vouloir sortir du marécage en se tirant soi-même par les cheveux. Et les choses se compliquent quand nous voulons raconter la vie des autres. Pour reprendre les paroles de l'*Evariste Carriego* de Borges :

Qu'un individu veuille réveiller dans un autre individu des souvenirs qui n'appartiennent qu'à une tierce personne, c'est un paradoxe évident. Réaliser ce paradoxe en toute tranquillité, tel est le vouloir innocent de tout biographe.

Le rapprochement entre la limite physique de l'œil et celui de l'esprit est bien posé, parce que pour donner de la lumière au point aveugle de la rétine, le cerveau fait ce que nous faisons quand nous

savons nous raconter. Dans les deux cas, nous contournons le paradoxe, en faisant semblant de rien : le cerveau le contourne en utilisant la lumière et les images du contexte, « en reconstruisant de mémoire », nous faisons semblant que le sujet qui raconte est différent de celui que nous racontons, nous faisons semblant de sortir de nous-mêmes, de nous observer du dehors, de raconter et de nous raconter toujours les *mêmes histoires*. Le fait est pourtant qu'à travers ce point aveugle, à travers les histoires habituelles, peut s'insinuer une crainte plus profonde : la sensation de la vacuité du « je » raconté, et avec elle, du non-sens de notre vie.

Michel Leiris, dont nous parlerons ici, s'est trouvé au bord de ce néant, vers lequel il s'est senti attiré presque au terme de son parcours africain. Il ne s'en est sorti que pour des « questions de peau, de civilisation, de langue ».

Nous comprendrons vite la raison de ces prémisses. Mais venons-en maintenant au rapport littérature/anthropologie. La question est vaste. Essayons de passer brièvement en revue les domaines d'intérêt possibles. Sur le plan théorique, on va des études sur le rapport littérature populaire/sens commun aux grandes constructions théoriques de Propp, Lévi-Strauss, Freud, Jung, Northrop Frye, Bakhtine, Gadamer ou Ricœur ; de l'utilisation par certains anthropologues des textes littéraires, dont ils se servent comme de sources ethnographiques, à l'usage que font les critiques littéraires des méthodes de l'anthropologie, considérées comme des dispositifs possibles d'analyse textuelle. Sur le plan performatif, surtout au cours de ces vingt ou trente dernières années, l'attention s'est focalisée sur les anthropologues (plus ou moins accomplis, plus ou moins manqués) qui écrivent des œuvres littéraires, journaux intimes, autobiographies, romans (tout au long de l'histoire de l'anthropologie et jusqu'à Kurt Vonnegut, à Amitav Ghosh, Saul Bellow ou, en Italie, Giulio Angioni), et d'un autre côté, sur les écrivains (inutile de les mentionner) qui ont travaillé et travaillent sur des scénarios, des thématiques, des métaphores à caractère anthropologique. On pourrait ajouter à ceux-ci beaucoup d'autres aspects : je pense à ce que l'on pourrait appeler désormais « l'anthropologie de l'écriture »¹, l'étude des écritures communes considérées comme un instrument servant à enquêter sur la mémoire sociale, ou encore à la confluence de l'anthropologie et de la littérature comparée, ou enfin à l'enquête critique menée sur les littératures non occidentales.

Il s'agit, on le voit, d'un domaine d'intérêt infini². Mais au lieu de continuer à explorer les rapports entre l'anthropologie et la littérature dans l'une de ces perspectives, j'aimerais en proposer

¹ A. Iuso, Q. Antonelli (dir.), *Vite di carta*, Naples, L'ancora del Mediterraneo, 2000.

² P. Benson (dir.), *Anthropology and Literature*, Urbana, University of Illinois press, 1993 ; V. Daniel, J. Peck (dir.), *Culture/Contexture, Exploration in anthropology and literary studies*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California press, 1996 ; R. De Angelis, *Between Anthropology and Literature: Interdisciplinary Discourse*, Londres,

une autre. Il ne s'agit pas de mettre en relation les ouvrages d'anthropologie avec les textes littéraires. J'utiliserais plutôt un modèle qui plonge ses racines dans le besoin de raconter, dans la nature de la *narration* conçue comme condition de l'être au monde de l'homme, et enfin dans ce qu'elle engendre, à savoir les différents genres de narration : la narration religieuse, mathématique, la narration de l'anthropologie et celle de la physique, la narration littéraire et celle de la politique, mais aussi la narration de la fête et celle du quotidien, celle des autres, mais surtout la narration plus ou moins silencieuse de son propre moi. Chacune est nécessaire à sa manière, chacune, avec ses règles et sa rhétorique, avec une histoire qui les lie aux autres, ou les engendre l'une l'autre.

En somme, il ne s'agit pas ici du rapport entre romans et essais, mais du rapport entre la manière dont la littérature raconte le monde et la manière dont le fait l'anthropologie, entre le besoin pour l'une d'une certaine forme de vérité, et le besoin pour l'autre d'une autre forme de vérité.

Il faudrait faire à ce propos au moins une prémisse et trois observations. D'abord, le terme « besoin » (celui de la narration littéraire ou de l'anthropologie) ne doit pas être pris dans un sens figuré, mais il indique quelque chose de plus concret et spécifique : pour vivre, nous avons besoin de littérature et de science (y compris l'anthropologie), de même nous avons besoin de la narration du sens commun ou de celle de la religion¹, quelle que soit la vérité du contenu de cette narration. Le rappel aux sciences de l'esprit ne sert pas seulement à jouir de bonnes métaphores, mais à comprendre le dernier arrière-plan de la condition humaine.

Passons maintenant aux observations préliminaires : d'abord, toutes les narrations, de la physique à la religion, des mathématiques à la philosophie, ont été à des moments différents et de différente manière des narrations littéraires, toutes ont imaginé plus qu'elles n'ont démontré. Pour les différents « domaines du savoir », revendiquer leur propre statut scientifique a souvent signifié prendre ses distances à l'égard de la narration littéraire. Mais c'est vers ce genre de narration que les sciences glissent sans s'en rendre compte, elles y reviennent souvent dans les moments de crise ou de transition, quand elles « imaginent des hypothèses » pour tenter de nouvelles voies. On pourrait écrire l'histoire de toutes les sciences à partir de leur rapport avec l'aura accordé au littéraire.

Ensuite, toute narration est nécessairement narration du monde et de soi-même dans le monde, toute narration raconte aussi celui qui raconte, évidemment dans une mesure différente selon qu'il s'agisse de raconter le monde *sub specie mathematicae*, de la narration des chimistes et

Routledge, 2002 ; Ph. Dennis, W. Aycock (dir), *Literature and Anthropology*, Lubbock, Texas Tech University press, 1989 ; A. Krupat, *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*, Berkeley, University of California press, 1992 ; M. Manganaro (dir.), *Modernist Anthropology, from fieldwork to text*, Princeton, Princeton University press, 1990 ; F. Poyatos, *Literary Anthropology : a New interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, Amsterdam, J. Benjamins, 1988.

¹ L. Wolpert, *Six Impossible Things Before Breakfast*, Londres-New York, W. W. Norton, 2006 ; V. Girotto, T. Pievani, G. Vallortigara, *Nati per credere*, Turin, Codice Edizioni, 2008.

des physiciens, celle des psychanalystes, des philosophes ou des religieux. La phrase « Madame Bovary c'est moi » est toujours valable et dans tous les domaines. Les différentes narrations sont le moyen de percevoir et d'affronter le paradoxe qui en découle et dont il était question plus haut. Et puisqu'il est impossible de résoudre ce paradoxe, les narrations sont les différents moyens de le contourner.

Évidemment, nous n'y arrivons pas toujours, ou il n'est pas facile d'y arriver : dans la narration poétique, nous acceptons *sic et simpliciter* de baigner dans le non dicible ; dans la narration religieuse, nous acceptons de baigner dans le mystère, mais nous déléguons à d'autres la possibilité de raconter ; dans la narration du sens commun, nous avons confiance en ce grand narrateur qu'est le « on » impersonnel ; dans la narration scientifique, nous essayons de prendre nos distances du monde, pour essayer de le voir de l'extérieur, mais contrairement à ce qui se produit dans la narration littéraire, nous devons respecter des règles de fer, des codes, la cohérence. Et puis, il y a précisément la narration littéraire (et plus généralement la narration artistique), la mère de toutes les narrations, le chemin le plus bref pour arriver à la « vérité » : d'une part, l'auteur y est l'artisan des mondes, il les invente, tout en restant à l'extérieur de ceux-ci, comme l'homme de science ; de l'autre, il pense avec la tête de ses personnages, il est à l'intérieur du monde que constitue son œuvre.

Enfin, si nous ne voulons pas faire de poésie ou raconter le monde d'un point de vue religieux (des narrations proches sur bien des points), le système le plus fréquent consiste à se placer résolument à l'extérieur, à feindre de regarder le monde de l'extérieur, à oublier notre participation au monde dont nous parlons. Pour les sciences dures, ce type de regard, « le regard de l'extérieur », est synonyme de garantie de l'objectivité scientifique. Pour nos disciplines, c'est plus difficile : nous devons rester hors du monde que nous racontons, mais nous devons aussi démontrer que nous l'avons traversé, que *nous y avons été*, que nous avons observé les idées qui sont dans la tête des autres, comme les chimistes observent la combinaison des éléments. *Car nous ne pouvons démontrer que ce monde existe que si nous y avons été.*

Être à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du monde dont nous parlons ! Quelle ambition ! Pour la satisfaire, la littérature a beaucoup à nous apprendre. Mais il faut faire particulièrement attention à ne pas confondre les narrations des « sciences humaines » avec celles de la littérature. Et, en particulier, les narrations littéraires avec celles de l'anthropologie. Elles ont beaucoup de choses en commun : chacune d'elle raconte des mondes autres, en quelque sorte chacune d'elle voyage, s'éloigne de son propre monde et y revient pour raconter sa propre expérience. Mais il est permis aux romanciers d'inventer des histoires, d'imaginer des mondes, alors que pour autant qu'on veuille souligner leur caractère interprétatif, nos disciplines doivent *tendre* à expliquer. Du moins,

depuis qu'il est devenu chercheur de terrain, depuis qu'il a pris pour base l'ethnographie, l'anthropologue doit revenir raconter ce qu'il a vu « de ses propres yeux » et lui donner un sens. La littérature raconte des mondes possibles, ou, dans un sens plus large, l'existant ; l'anthropologie tend à la réalité, à raconter l'existant réalisé et, comme les autres sciences, à l'expliquer. L'homme a besoin de ces deux vérités : celle de l'imagination, mais aussi celle de la science (qui constituent, chacune, un aspect de l'*intentionnalité* dont nous avons parlé plus haut). Il n'est pas permis à l'anthropologie de s'en tirer en disant, comme Don Quichotte, qu'en ce monde il arrive des choses qui ont plus l'air d'être vraies que d'avoir un sens.

Les romanciers jouissent d'une liberté qui est refusée aux anthropologues. Si j'avais écrit (il y a presque trente ans) que dans les villages de San Vincente du Cap-Vert, il a plu comme jamais (*se Deus quiser !*), j'aurais dit le faux tout simplement, alors qu'un romancier, dans ce cas Germano Almeida, peut faire de la même affirmation le début d'un brillant récit anthropologique (*O testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo*¹). Certes, si l'on considère (avec Wittgenstein) en quoi et combien l'imagination constitue un instrument indispensable pour comprendre la manière dont les autres voient le monde, et, par ailleurs, en quoi l'imagination (des romanciers) est toujours liée à la réalité, les choses se compliquent. J'admets sans difficulté que l'on comprend sans doute mieux ce qu'il en était du Cap-Vert en lisant un roman d'Almeida, qu'en lisant mes travaux.

Tout au long de son histoire et en plusieurs occasions, l'anthropologie s'est interrogée sur sa propre difficulté de raconter. Vincent Crapanzano appelle cela *le Dilemme d'Hermès* : il faut recommencer à raconter, dans un monde que nous avons cessé d'habiter pendant un certain temps, ce que nous croyons avoir compris (de ce que d'autres que nous ont pensé de leur propre monde). Et encore, à la suite de Wittgenstein, nous pourrions ajouter qu'une recherche ne peut être considérée comme telle qu'à partir du moment où elle nous a changés, où nous nous sommes appropriés une autre manière de voir le monde. Ceci est valable, à mon avis, aussi bien pour une recherche en littérature ou en histoire, que pour une recherche en anthropologie. Selon moi, quiconque passe plusieurs années à étudier Pirandello en sort nécessairement un peu « pirandellisé ». Et je peux assurer que quand on vit un an dans une île de l'Atlantique, on revient de ce séjour différent de ce qu'on était auparavant (même si on se réadapte à l'état antérieur).

Rien de nouveau. Dans un volume récent, *Il cristallo e la fiamma*², j'ai essayé de repenser les différentes manières qu'ont adoptées les anthropologues pour se situer par rapport au paradoxe de la connaissance et de la narration de l'autre et les différents résultats de la narration anthropologique. On pourrait envisager un travail analogue sur toute autre discipline et, dans

¹ G. Almeida, *O testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo*, Lisbonne, Caminho, 1991.

² A. Sobrero, *Il cristallo e la fiamma*, Rome, Carocci, 2009.

certains cas, cela a déjà été fait¹. On a étudié par exemple la manière dont les romanciers (ou les auteurs d'épopées, voire les poètes) ont convaincu le lecteur à entrer dans l'univers de leur propre narration, ou encore, on a étudié les différentes formes stratégiques de la narration historique².

C'est sur ce type d'observations que se fonde l'apport théorique de Clifford Geertz³. Il a eu le mérite d'avoir placé au premier plan le « nœud » du récit anthropologique ; sa limite – surtout dans *Works and lives* – est de penser que ce nœud puisse être dissout grâce à des stratégies, à des stratagèmes rhétoriques de type littéraire qui permettent d'entrer et de sortir du monde que l'on raconte.

Se situer entre l'expérience vécue (*to be there*) et racontée (*to be here*) est plus difficile à vivre que ne le pense Clifford Geertz. Ce n'est pas une question que l'on peut résoudre sur le plan pragmatique et rhétorique. Au contraire, le souci de l'homme de sciences anthropologue, voire, d'une certaine façon, son plus grand souci, est depuis toujours de ne pas être confondu avec un romancier. « Ceci n'est pas un roman... », écrivaient et continuent d'écrire les anthropologues au début de leur compte-rendu. Mais qui peut s'en porter garant ? Quel est le critère de vérité ? Les sciences dures doivent respecter les contraintes et les contrôles, elles sont obligées de répondre à une cohérence de discipline, mais elles peuvent compter, dans la plus grande partie de leur histoire, sur l'évidence de la preuve et sur la cohérence des démonstrations. Mais dans le cas de nos disciplines ? Notre discipline jumelle – l'histoire – a ses documents, mais qui pouvait contrôler en 1922 que ce que Malinowski disait sur les échanges étranges des Trobriandais répondait à vérité ? Qui aurait pu garantir que son ethnographie n'était pas du roman ? On peut objecter qu'il ne reste désormais plus beaucoup d'îles lointaines ni beaucoup d'exotisme. Mais quel est le critère de vérité qui permet aujourd'hui aux anthropologues de raconter la vie des banlieues aux habitants des quartiers du centre-ville, ou aux adultes ce qui passe par la tête des jeunes ?

Pour penser « différemment », nous avons besoin de l'imagination des romanciers. Mais nous devons aussi prendre nos distances par rapport à leur art et prouver que nous disons le vrai et que ce vrai peut être attesté par notre présence, au milieu de ces hommes et surtout « dans leur tête ». En somme, la narration (l'imagination) littéraire est à la fois notre meilleure alliée et notre pire ennemie.

Malinowski est généralement reconnu comme le père de l'ethnographie scientifique, mais on ajoute toujours qu'il y a un revers de la médaille : ce sont ses journaux intimes⁴. Cette manière de remâcher sa propre histoire, son vécu : l'envie d'écrire « un roman de soi », la bataille contre le

¹ Voir T. Mitchell, *On Narrative*, Chicago-Londres, University of Chicago press, 1981.

² À partir de H. White, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University press, 1973.

³ C. Geertz, *Works and Lives*, Stanford, Stanford University press, 1988.

⁴ B. Malinowski, *A Diary in the Strict Sense of the Terme*, Londres, Routledge&Kegan, 1967.

vice absurde de lire des romans. Malinowski était obsédé par l'idée que son travail écrit pût être confondu avec un roman. Il considérait son amour pour les romans comme un vice à mettre sur le même plan que la drogue, l'alcool, la sexualité sans freins. Dans les notes de Mailu, datées 21.10.1914, il nous dit qu'il avait fini *Vanity fair* et lu *Romance* sans pouvoir bouger, comme drogué. Ou encore, à la date du 27.09.1914, qu'il était sous l'influence de *Tunnel* qu'il avait lu pendant des heures jusqu'à la fin ; il se repromettait de ne pas lire de romans. Et en effet il maintint sa promesse pendant quelques jours. Puis il retomba dans l'erreur¹.

Par amour ou par force (par la force des choses, dans son cas), *il avait été là-bas* trois années durant et malgré son amour pour les romans et les romanciers, il ne voulait pas être confondu avec Balzac, Stevenson ou Conrad pour lesquels il éprouvait une sorte de haine/amour ; « je veux être le Conrad de l'anthropologie » : il remporta ce combat difficile, non sans pertes considérables.

Malinowski peut être considéré à juste titre comme notre père à tous, précisément parce qu'il a réussi à cacher ses journaux intimes dans un tiroir, à faire un saut qualitatif (n'était-ce pas ce que nous enseignait la logique de Russell ?) et à construire (à la suite de trébuchements significatifs) ce style ethnographique sec, essentiel, cette « écriture de l'extérieur » que demandait et demande encore aujourd'hui l'académie. Pour parler brutalement, il a réussi à rendre scientifique notre discipline à travers cet étrange mécanisme autoréférentiel selon lequel nous ne répondons qu'aux questions que nous savons poser.

Une telle position qui a facilité, d'une certaine manière, le travail des anthropologues que Clifford Geertz considèrent dans *Works and lives* : Ruth Benedict, Lévi-Strauss, Evans-Pritchard. Ce sont tous de grands fondateurs de discours, mais de discours répondant au langage de leurs propres lecteurs. Ils ont une manière de raconter *from our point of view*. La bataille des anthropologues contre la littérature a été gagnée, en partie du moins.

Quelques années plus tard, pour Michel Leiris mène le même combat, ou du moins un combat analogue qui se termine par une défaite. Il fut plus difficile, car contrairement à Malinowski, Leiris a voulu le mener sur les deux fronts : contre ceux qui voulaient mettre en doute sa vérité et confondre son travail avec un roman, mais aussi contre la logique de la science dont nous venons de parler.

Comme chacun sait, la production littéraire de Leiris est une autobiographie, un récit de vie en plusieurs volumes (Philippe Lejeune, Jean Jamin et Catherine Maubon l'ont parfaitement analysé²), à partir d'*Aurora*, en passant par *L'âge d'homme* jusqu'à *Frêle bruit*, le dernier des quatre

¹ *Ibid.*

² J. Jamin, *Lire Leiris, Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975 ; C. Maubon, Introduction à *Michel Leiris scrittore-etnografo*, dans C. Maubon (dir.), *Michel Leiris, L'occhio dell'etnografia*, Turin, Bollati Boringhieri, 2005.

volets de sa longue autobiographie, *La règle du jeu* : une étrange autobiographie, non linéaire, qui revient toujours sur elle-même, en glissant (terme cher à Leiris) sur le son des mots. L'ordre est à lire dans la forme même de l'écriture, les mots se répondent, ne deviennent des idées que l'espace d'un instant pour redevenir bien vite des sons, tout au plus des images, comme si les idées se cachaient derrière des sons, comme si on écrivait pour ne pas penser, voire pour masquer l'échec de sa propre vie aux yeux des autres. Jean Jamin a magistralement reconstruit le mouvement de l'écriture de Leiris, ce voile qu'il étend sur sa propre existence, alors même qu'il la raconte de manière obsessionnelle¹.

L'Afrique fantôme n'est alors qu'une exception apparente. Dans les manuels d'anthropologie, on ne cite généralement Leiris que comme l'auteur de cet ouvrage, auquel on ajoute quelque chose comme « compte rendu, journal de l'expédition menée par Marcel Griaule de Dakar à Djibouti de 1931 à 1933 ». C'est en effet un livre difficile à lire et à classer : six cents, sept cents pages heurtées, selon le rythme d'un journal intime écrit au jour le jour, une suite de petites observations sur l'état d'âme, la santé physique de l'auteur ; des images sexuelles, des rêves, des pensées éparses, des réflexions sur les sentiments éprouvés pour les indigènes. Autrement dit, peu d'observations sur ce que Griaule aurait considéré comme étant dignes de notes ethnographiques.

Dans le journal intime de ces deux années, Leiris essaie de mener l'opération diamétralement opposée à celle d'*Aurora* et de ses journaux, dans lesquels il tente de défier le temps et de tromper son moi fragile en niant sa mutation, en retrouvant la continuité dans les moindres signes. Dans l'expérience africaine, au contraire, tout moment doit être non pas un temps retrouvé, mais un temps entièrement neuf et, donc, un *non-temps*, un temps virtuel, éternel. Il s'agit d'une victoire sur la maladie du temps, rendue possible par un voyage sans haltes, par un cheminement qui ne connaît ni passé ni futur, qui n'accorde pas de temps au temps.

Au sortir de ces limbes, conseillé par mon médecin et pensant moi-même qu'il me manquait d'avoir un peu vécu à la dure, je saisis l'occasion de faire un long voyage et partis pour près de deux ans en Afrique, comme membre d'une mission ethnographique².

Le récit est chronologique et l'on comprend qu'elle doit l'être totalement, de manière obsessionnelle, il est écrit pendant vingt mois, jour après jour, sans en sauter un seul, et très souvent, vers la fin, quand la vie multiplie les propres questionnements, d'heure en heure. Car on ne sait pas, ou on ne peut pas, avoir le temps de répondre.

¹ J. Jamin, *ouvr. cité*.

² M. Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 199.

Le voyage dure du 19 mai 1931 au 4 février 1933. Comme je l'ai déjà écrit¹, le journal peut se diviser en six parties dont je peux donner une idée de la manière suivante : sautes d'humeur, alternance d'états de frustration et d'exaltation du départ, aussitôt suivie de la frustration pour un voyage qui n'apparaît pas si différent de celui d'une troupe de cirque ; puis l'approche du territoire des Dogon, sur lesquels à Paris on fantasmait tellement ; le voyage qui recommence, une sensation non pas d'arrivée mais de nouveau départ, et moins de quinze jours après, de nouveau la sensation d'inutilité, d'être l'acteur d'une violence continuelle ; les mots avec Griaule et d'autres membres du groupe. Peut-être le point le plus bas de tout le voyage. Et encore une succession de sentiments contradictoires, jusqu'à Gondar, jusqu'à l'exaltation, à la sensation et la peur de vivre sa propre vie pour la première fois :

Après des mois de chasteté et de sevrage sentimental, séjournant à Gondar, je fus amoureux d'une Éthiopienne [...] Très belle de visage mais la poitrine ravagée, elle était engoncée dans une toge d'un blanc généralement plus que douteux, sentait le lait suri...²

À Gondar, l'écriture de Leiris devient alors plus dense, pour éviter de se laisser emporter dans quelque fausse profondeur. Mais c'est justement à la fin de la première partie, au printemps 1932, que Leiris expose la préface potentielle (*préface* et pas *démarche*) pour une recherche qui n'aura jamais lieu. On ne peut témoigner de la vérité du monde autre si on ne témoigne pas de sa propre existence *là-bas*, en son sein. Et l'on ne peut témoigner la vérité de sentiments autres, d'une autre manière d'être au monde, si on ne témoigne pas de sa propre relation intime avec ces sentiments. Selon Leiris, c'est à travers le maximum de subjectivité que l'on atteint l'objectivité ; en exposant à la lumière du jour le coefficient personnel, le calcul de l'erreur, que l'on peut le mieux garantir l'objectivité.

Je ne pense pas que Leiris ait été le premier représentant d'une ethnographie critique à l'égard de la forme classique du savoir anthropologique, ni qu'il ait été le premier à se rendre compte de la difficulté de raconter un monde différent du nôtre. Ce qui le distingue néanmoins, c'est qu'il n'a pas cherché de raccourcis ni de solutions. Il s'agit pour lui d'assumer pleinement cette difficulté mais, selon son style, de ne pas lui chercher de solution, d'en explorer plutôt la nature en la portant à ses conséquences extrêmes.

Leiris est magistral dans cette « écriture de l'intérieur », écriture qui ne se pose jamais au-dehors du monde dont il parle et qui, à chaque pas, réaffirme que la certitude de l'existence de ce

¹ A. Sobrero, *ouvr. cité*.

² M. Leiris, *L'Âge d'homme*, *ouvr. cité*, p. 199-200.

monde passe seulement par l'extrême subjectivité de l'expérience. Il l'avait déjà écrit quelque temps auparavant dans *Aurora* :

Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom *Je* ; non qu'il faille voir là quelque signe particulier de mon orgueil, mais parce que ce mot *Je* résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont¹.

Jean Jamin a étudié le style de cette « écriture de l'intérieur » dans les romans autobiographiques. Ne pouvant m'y arrêter, je rappelle brièvement que c'est une technique fondamentale du surréalisme : il faut d'abord sentir les mots, leur son, leur goût, l'aura qui les entoure, il faut les percevoir comme étant doués d'une vie propre et sentir qu'on fait partie intégrante de cette vie, afin que de ces mêmes mots puissent naître des sensations, des perceptions, des souvenirs soudains, inattendus. C'est ainsi que les mots deviennent « nôtres » et nous sommes nous-mêmes parce que nous sommes au cœur de cette écriture.

En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si tenu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit².

Dans *l'Afrique fantôme*, la technique de « l'écriture du dedans » utilise des instruments communs à beaucoup de surréalistes (Bataille, Queneau surtout), mais elle en ajoute de nouveaux, ne serait-ce que parce que le monde dont il est question est plus éloigné et plus étranger à l'auteur et au lecteur. Reste le caractère continu et obsessionnel des temps d'écriture, jour après jour. Néanmoins, ce qui frappe le plus, c'est qu'il n'y a aucun rappel des jours passés. Rien non des jours à venir. Le journal intime est « journal » dans le sens le plus strict du terme, un présent continu, qui se dilate pendant presque six cents jours, comme si le temps ne passait jamais, comme si la vie était réellement suspendue, repliée sur elle-même. De même, les références à la vie européenne, aux événements et aux personnes sont rares, aussi rares que les références au paysage, presque inexistant. Comme dans *Au cœur des ténèbres*, l'Afrique n'y apparaît presque pas. Le véritable objet du journal semble être le journal lui-même :

¹ M. Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946, p. 39.

² M. Leiris, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 11.

5 avril [1932] : [...] C'est presque comme si j'avais eu l'idée du voyage exprès pour le rédiger [...] Plus assommant qu'un journal sont deux journaux. Inutile d'ajouter à l'ennui de celui-ci l'ennui d'un « journal du journal »¹.

Le paysage est absent, ou plutôt, le paysage n'est présent qu'à travers des champs étroits, des scènes coupées, interrompues, comme il arrive justement à celui qui observe de l'intérieur et ne voit pas l'ensemble de la scène, mais déplace son regard rapidement, passe rapidement d'un épisode à un autre. La technique est bien connue en littérature (en fait foi le célèbre dixième épisode d'*Ulysse*). L'espace du paysage ne peut coïncider avec l'espace de l'écriture. Leiris en est conscient :

18 mars [1932] : [...] Depuis hier, discussions sur les carnets de route de Gide [...]. Je les défends pour le principe [...]. Mais toutes les descriptions, si brèves soient-elles, sont décidément bien vaines. On ne peut retracer un paysage, mais tout au plus le *recréer* ; à condition, alors, de n'essayer aucunement de décrire. [...] Écrire un livre de voyage n'est-il pas, il est vrai, une absurde gageure, par quelque but qu'on s'y prenne ? (*AF*, p. 248).

L'espace du regard de l'intérieur ne peut être qu'un espace de détails. Nous n'avons jamais de paysage ni, donc, de grandes scènes. À Gondar, quand Leiris est obligé de rendre compte des fêtes du village, l'écriture devient haletante : c'est une course engagée contre le temps. Comme il le dira en d'autres occasions, « [I]a faute en est à la lenteur de cette plume qui peine toujours comme pour remuer des montagnes, quand je la voudrais si cursive². »

Enfin, il y avait ce regard continuellement tourné vers soi, effrontément, comme une provocation : « Ces notes », écrit-il dans l'introduction de l'édition de 1934, « ne sont pas un historique de cette mission. Simplement journal intime. On trouvera qu'en maints endroits je me montre particulier, chagrin, difficile, partial – voire injuste – inhumain (ou « humain, trop humain »), ingrat, faux-frère, que sais-je ? Mon ambition aura été, au jour le jour, de décrire ce voyage tel que je l'ai vu, moi-même tel que je suis³. »

Tout semble préparer les pages finales, les pages sur la rencontre avec Emawayish à Gondar : belle, « [...] encore qu'à son allure de princesse se mêle un certain côté succube, à chair molle, moite, froide, qui m'écœure, en même temps qu'il me fait un peu peur [...]. (*AF*, p. 430) »

Toute distance ethnographique et tout reste de préoccupation à l'égard de Griaule, mais aussi de son propre rôle, sont laissés de côté. Il faut admettre qu'indépendamment des rapports personnels, du jugement sur le colonialisme et sur le rapport avec les indigènes, des engagements différents de chacun par rapport aux objectifs de l'expédition, Marcel Griaule avait d'excellentes

¹ M. Leiris, *L'Afrique fantôme* (désormais *AF*), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1988, p. 268.

² M. Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1988, p. 241.

³ M. Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Les Documents bleus », 1934, page non numérotée.

raisons de considérer les pages de Leiris étrangères à toute perspective ethnographique. Pensons à ce qu'écrivait ces années-là Marcel Mauss dans son *Manuel d'ethnographie* (1926). Selon lui, il n'y a pas de place pour l'intuition dans la science ethnologique, science fondée sur la constatation et sur la statistique.

La description, comme toujours, avance par scènes interrompues, par détails, avant de devenir extrêmement dense; les scènes sont plus confuses, pleines de voix, de couleurs, d'odeurs. L'odeur des animaux tués pour le sacrifice et dont on boit le sang ; les intestins autour de la tête ; les formules magiques répétées jusqu'à la transe :

27 aout [1932] : J'ai besoin de tremper dans leur drame, de toucher leur façon d'être, de baigner dans le chair vive. Au diable l'ethnographie ! le carnet d'Abba Jérôme – sur lequel je lui fais noter au vol ce que dit la vielle, ou bien sa fille, ou bien quelqu'un de l'entourage – m'est un monde de révélations dont la traduction, chaque fois, me plonge dans le délire... (AF, p. 436)

Quelques années plus tard, Lévi-Strauss écrira son journal brésilien. Lévi-Strauss est à mon avis tout aussi incompréhensible si on ignore sa formation en milieu surréaliste, mais dans ce grand chef-d'œuvre qu'est, pour d'autres raisons, *Tristes Tropiques*, on ne trouve pas d'odeur, de même qu'on ne trouve pas de sentiment qui ne soit passé au crible de nos sens.

« L'écriture de l'intérieur » atteint son apogée dans les dernières pages. Leiris se situe dans la marge extrême de ce monde : « Nous sommes des affiliés ! » dit-il, mais il reste dans la marge : ce n'est pas le monde parisien de *Madame Edwarda* (Bataille) ni les femmes d'*Aurora*, c'est un monde dont le sépare « des questions de peau, de civilisation, de langue. » Elles sont les premières à « jouer » un rôle : elles l'ont tenu au seuil de leur vérité. Pourtant, elles lui ont fait entendre que cette vérité existe pour elles : « 14 septembre [1932]: [...] Et jamais je n'avais senti à quel point je suis religieux ; mais d'une religion où il est nécessaire qu'on me fasse voir le dieu... (AF, p. 463)».

Faire un pas de plus est impossible. Mais ce pas a suffi à le séparer définitivement du monde de Griaule et de la possibilité de revenir raconter.

Malinowski n'écrira jamais de « roman du propre moi » auquel il avait pensé se consacrer à son retour en Europe ; il écrira des essais devenus célèbres, sur lesquels se fonde l'écriture de l'ethnographie, la base de la nature scientifique de l'anthropologie occidentale. Leiris n'écrira jamais un roman, sinon le long roman de son « moi » ; mais il n'écrira pas non plus d'ouvrage d'anthropologie. Malgré son voyage en Afrique et la position qu'il occupera au Musée de l'Homme, il restera enfermé dans ses propres sortilèges. L'essai de 1958 intitulé *La Possession et ses aspects théâtraux dans les Éthiopiens de Gondar* reprendra la dernière partie de *l'Afrique fantôme*, en sacrifiant les pages sur Emawayish aux critères des commandes académiques éventuelles.

Toute possibilité de rapport avec le monde extérieur est interrompue :

1^{er} octobre [1932]: [...] Je ne parle pas. Avec qui parlerais-je ? Je mange des grains qu'on me donne, bois le café qu'on me tend. Je regarde ces trois choses : le carnet d'Abba Jérôme, le diaphragme du mouton, le genou nu de Emawayish, et je sens plus que jamais mon irrémédiable isolement. C'est comme si ces trois points, formant un triangle dans ma tête (du fait que je suis seul à connaître tous leurs liens), coupaient autour de moi l'univers au couteau comme pour m'en séparer et m'enfermer à jamais dans le cercle – incompréhensible ou absurde pour quiconque – de mes propres enchantements... (*AF*, p. 504)

Des jours de désespoir s'ensuivirent. Temps inutile. Puis finalement le retour :

16 février [1933]: [...] Le bateau oscille légèrement. J'ai l'esprit net, la poitrine calme. Il ne me reste rien à faire, sinon clore ce carnet, éteindre la lumière, m'allonger, dormir, – et faire des rêves ... (*AF*, p. 648)

ÉTUDES DE CAS

Réalisme et « autre de l'art » dans les *Contes de Champfleury*

Michela LO FEUDO

Université de Naples « Federico II »

L'« homme de lettres » et l'art populaire

Pourquoi inclure l'œuvre de Champfleury (pseudonyme de Jules Husson-Fleury, 1821-1889) dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre littérature et anthropologie ? Parce que cet auteur indépendant et prolifique, connu de la postérité pour son engagement dans le débat sur le réalisme des années 1850 et pour avoir encouragé les débuts artistiques de Courbet, a manifesté, au fil de toute son existence, un intérêt croissant à l'égard de la culture populaire. Sa production, vaste et hétéroclite, est caractérisée par une activité intense au sein de la « petite presse » qui cède progressivement le pas, à partir des années 1850, à la publication de romans et d'études en feuilletons sur les formes d'expressions non légitimées. Sa démarche, oscillante entre journalisme militant et études historiques, entre critique littéraire, artistique et production narrative, entre pantomime et recherches musicales, témoigne de l'approche euristique d'un auteur qui s'efforce constamment de systématiser ses réflexions autour de sujets complexes et peu explorés par ses contemporains¹ : son *Histoire de la caricature* en six volumes (1865-1880) - la première, de cette ampleur, publiée en France - ainsi que les volumes portant sur les *Chansons populaires des provinces de France* (1860), sur l'*Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution* (1867), sur l'*Histoire de l'imagerie populaire* (1869), et sur les *Vignettes romantiques* (1883), recueillent régulièrement des études commencées auparavant tout en multipliant les clins d'œil à l'actualité.

L'œuvre protéiforme de cet « homme de lettres » - dans le sens vaste que cette notion avait pris au XIX^e siècle - commence néanmoins à se manifester dans toute sa complexité. Dans le cadre d'une nouvelle mise en perspective critique, émerge, au premier plan, le statut bivalent d'un Champfleury à la fois écrivain et historien de l'art populaire². Derrière une production instable apparaîtrait, de plus en plus clairement, la figure d'un auteur catalyseur de tendances esthétiques

¹ L'image d'un Champfleury chercheur qui ne cesse de revenir sur ses propres centres d'intérêt pour les développer a été au cœur du colloque organisé à Bordeaux en 2003. Cet événement – dont les actes ont été publiés en 2006 – a sans aucun doute donné une impulsion nouvelle aux études littéraires sur l'auteur. Voir G. Bonnet (dir.), *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Champion, 2006.

² Il s'agit de recherches menées surtout par des littéraires et par des spécialistes de l'image qu'on évoquera au fil de notre discours.

hétéroclites et de nouvelles sensibilités qui peuvent être examinées à la lumière de perspectives d'analyse récentes et d'approches transdisciplinaires inédites.

Bernard Vouilloux a montré l'originalité de la démarche de l'auteur dans son étude consacrée à un Champfleury historien des arts « mineurs »¹. Son analyse, centrée sur le rapport entre texte et image dans l'ensemble des études « d'érudition » publiées à partir des années 1860, présente des points de repères méthodologiques et herméneutiques intéressants pour notre propos. En premier lieu, le critique essaie de délimiter un champ de recherche dont l'unité et l'homogénéité s'avèrent problématiques, tout en rappelant qu'à l'âge de Champfleury, les formes d'expression marginalisées placent essentiellement le peuple au cœur des systèmes de production et de réception. Associées donc à des objets réalisés *par* le peuple et *pour* le peuple², elles sont essentiellement identifiées aux artefacts qui renvoient à deux caractéristiques complémentaires : la première, d'ordre sociologique, relèverait des formes d'expression associées à l'artisanat, plutôt qu'à l'art tout court. Elles connoteraient « un mode d'expression collective », « les producteurs se fondent dans la masse anonyme du peuple et ne sauraient prétendre à la plus-value esthétique que confère la reconnaissance d'un style individuel et que sanctionne le seau d'une signature (ASA, p. 10) ». Un deuxième critère renverrait au statut médiologique des objets. Lié à son support, il engloberait, d'une part, les arts à exemplaire unique et exposés dans des espaces publics, sacrés et profanes, pourvus par conséquent d'une *visibilité* maximale, et les arts à fabrication sérielle ou à exemplaires multiples - tels que la poterie ou la gravure -, à *diffusion* maximale, d'autre part (*Ibid.*). La combinaison de ces deux critères justifieraient la mise en place d'un réseau composite, alimenté par des formes d'expressions différentes l'une de l'autre, telles que les faïences peintes - répertoriées par Champfleury au fil d'enquêtes menées sur le terrain des provinces de France - et la caricature, expression du comique agressif et désacralisant typique du langage journalistique parisien.

En deuxième lieu, le critique suggère que Champfleury conçoit ces études dans un rapport dynamique avec le champ culturel de l'époque. Autrement dit, sa défense et illustration des arts « mineurs » ne se limiterait pas à la pure démarche historique : elle ferait fonction de parti pris idéologique aux conséquences esthétiques sensibles, dans la mesure où Champfleury se servirait du discours sur l'art populaire pour formuler des critiques à l'égard de l'actualité littéraire. Son but implicite serait de revendiquer une poétique hostile aux nouveaux réalistes émergents dans la seconde moitié du XIX^e siècle, représentés par l'écriture artiste d'un côté, par le naturalisme de l'autre.

¹ B. Vouilloux, *Un art sans art : Champfleury et les arts mineurs* (dorénavant ASA), Lyon, Fage, 2009. Dans cet ouvrage, le critique recueille et développe des recherches antérieures sur Champfleury tout en privilégiant le domaine des arts figuratifs.

² Voir également : L. Abélès, J. Lacambre, *Champfleury : l'art pour le peuple*, Catalogue de l'exposition réalisée au Musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Si une telle démarche montre que des liens féconds existent, chez Champfleury, entre image et littérature et que ces liens se manifestent à travers une production où critique artistique et critique littéraire se croisent, il serait intéressant de développer ce questionnement en mettant en relation l'intérêt que l'écrivain a porté à l'art populaire avec sa production narrative. En particulier, si à l'époque où paraissent les recueils historiques, les romans de Champfleury sont de moins en moins nombreux - l'auteur s'éloignant progressivement des cénacles littéraires parisiens pour se consacrer aux études d'érudition et, à partir de 1872, à la Manufacture de Sèvres dont il est nommé conservateur - remonter aux sources des recherches de Champfleury sur l'art et la culture populaires présente des enjeux non négligeables. De la Révolution de février aux années 1850, en effet, l'auteur commence à montrer une attention de plus en plus explicite à la fois à l'égard de formes d'expression atypiques et en faveur d'un projet poétique et culturel novateur plus vaste. Cette période, qui marque l'éloignement de Champfleury des milieux de la Bohème littéraire et artistique - où il avait gravité avec son compagnon Henry Murger - est caractérisée par la fondation, en 1850, du cénacle réaliste réuni autour du peintre Courbet et, par la suite, de Duranty¹. À cette époque l'écrivain, qui fréquente encore les milieux de la « petite presse », rédige des articles de critique d'art militants en même temps qu'il conçoit un nouveau cycle littéraire : celui des *Contes*. Il s'agit d'un *corpus* composé de six volumes très variés, publiés entre 1851 et 1854, qui s'inscrivent dans la continuité idéologique et thématique d'une trilogie antérieure, celle des *Fantasies* (1847), d'où sont extraits des textes, auxquels s'ajoutent des écrits nouveaux et des romans qui feront plus tard l'objet de publications autonomes². Notre hypothèse est la suivante : dans le cadre d'une œuvre conçue sous l'angle de la perméabilité des genres et de l'affranchissement de tout « système »³, les *Contes* font fonction de chantier stratégique pour l'élaboration à la fois des théories sur le Réalisme - recueillies dans le volume-manifeste homonyme de 1857⁴ - et des articles sur l'art populaire, qui préparent les volumes publiés à partir de la décennie suivante.

Une telle démarche est à envisager en tenant compte des spécificités de l'écriture de Champfleury. Dans notre thèse de doctorat portant sur les rapports entre littérature et image

¹ Champfleury fut l'un des premiers à signaler le talent de l'artiste franc-comtois. Il remarqua ses toiles à l'exposition de peinture de 1848 et consacra à celles-ci un article dans le petit journal *Le Pamphlet* (28 novembre). Au Salon de l'année suivante il réalisa deux feuilletons publiés dans *La Silhouette* (9 articles à partir du 22 juillet) et qui furent à l'origine de relations intenses avec le peintre qui durèrent jusqu'en 1865.

² Il s'agit des recueils suivants: *Contes : Chien-Caillou, Pauvre Trompette, Feu Miette*, Paris, M. Lévy, 1851 ; *Contes vieux et nouveaux*, Paris, Lévy, 1852 ; *Contes domestiques*, Paris, V. Lecou, 1852 ; *Contes de printemps*, Paris, V. Lecou, 1853 ; *Contes d'été*, Paris, V. Lecou, 1853 ; *Contes d'automne*, Paris, V. Lecou, 1854. Dans les pages qui suivent, nous nous rapporterons à ce *corpus* auquel on ajoutera – pour des raisons que nous expliquerons plus loin – les recueils des *Excentriques* et des *Grands Hommes du Ruisseau*, réunis en 1852, puis en 1856, dans un seul volume (2^e éd. reprise par : Genève, Slatkine reprints, 1967).

³ Ce terme, récurant sous la plume de Champfleury, renvoie à tout échafaudage idéologique capable de rendre stériles aussi bien la vie politique et sociale que culturelle.

⁴ J. Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

satirique au sein de la production de l'auteur, nous avons montré que l'analyse la plus approfondie menée par celui-ci sur l'art visuel passe à travers le prisme de l'écriture créative¹. En déjouant constamment l'horizon d'attente d'un lectorat qui s'attendrait à des prises de position esthétiques incisives et systématiques dans des études théoriques, l'écrivain montrerait ses meilleures qualités de critique dans sa production narrative, à travers une multiplication de récits qui s'enchaînent, se répondent en écho et qui marquent, en filigrane, le développement de tendances esthétiques constamment remises en discussion.

Champfleury et l'autre de l'art. Entre littérature et anthropologie

Or, d'un point de vue méthodologique, tout en supposant que des relations existent entre écriture littéraire et art populaire dans les *Contes* on ne pourrait pas faire abstraction des enjeux anthropologiques que cette démarche présente, dans la mesure où nos hypothèses s'inscrivent dans un questionnement plus vaste portant sur les processus qui ont accompagné, à partir du XVIII^e siècle, l'émergence et l'autonomisation de savoirs de la différence en Europe². Dans le contexte français en particulier, l'œuvre de Champfleury s'inscrirait dans la continuité des transformations que l'enquête sociale a subi pendant la première moitié du XIX^e siècle. À cette époque, les stratégies d'appréhension de l'altérité se multiplient: à partir de la fondation de la Société des Observateurs de l'Homme (1800), les modèles descriptifs relevant de disciplines telles que la statistique, l'économie et la démographie trouvent dans la polygraphie romantique un terrain d'explorations cognitive et expressive complémentaires³. D'où l'émergence d'une ethnologie du proche, pendant symétrique de l'expérience exotique, que les écrivains et les artistes auraient contribué à développer. À un moment historique où la distinction entre ethnographie et folklore n'est pas consolidée,

L'ailleurs et l'autre ne sont pas des absolus séparés, ils se déclinent selon une échelle progressive et, en Europe, comme en Amérique du Nord, l'exotisme est véritablement quotidien puisqu'il réside plus dans le regard qui le découvre que dans l'objet qui le détiendrait⁴.

¹ M. Lo Feudo, *Jules Champfleury (1821-1889) : Littérature et caricature*, Thèse de doctorat en littérature française, Université de Naples « Federico II » en co-tutelle avec l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, soutenue en janvier 2010.

² Cette question constitue l'un des axes de recherche développés par le LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture, IIAC-EHESS-CNRS): <http://www.iiac.cnrs.fr/lahic/>

³ Voir à ce sujet le volume *Savoirs romantiques : Une naissance de l'ethnologie*, établi par D. Fabre et J.-M. Privat (Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010).

⁴ *Ibid.*, p. 10.

Cette approche, ce « regard » particulier, ferait non seulement de l'analyse des nivellements sociaux une composante significative de la démarche euristique ; par un détour autoréflexif, elle favoriserait le repérage des différences internes aux savoirs impliqués au fil de l'investigation.

Or, Daniel Fabre a montré que l'étude de l'œuvre de Champfleury acquiert une importance stratégique au sein du cheminement complexe qui a déterminé la naissance de l'ethnologie en France¹. Dans son essai intitulé *C'est de l'art !*, le chercheur a montré que c'est au sein du champ symbolique des années 1840 et, plus généralement, à l'intérieur de la révolution de la modernité, qu'il faut situer la genèse de catégories largement exploitées par les sciences humaines modernes, telles qu'*art populaire*, *art primitif*, *art des fous*, *art des enfants*. Ces formulations, considérées à l'époque comme des oxymores pour le rapprochement de notions « étrangères » l'une à l'autre, serait à l'origine d'un geste fondamental : la reconnaissance et l'appropriation de catégories extérieures à toute hiérarchie traditionnelle dans le but de reformuler l'art à partir de ses principes constitutifs.

Dans le cadre d'un discours polyphonique, synthétisé et amplifié notamment par les réflexions philosophiques de Baudelaire, Champfleury occuperait une place intéressante et méconnue. Daniel Fabre signale en particulier cinq feuillets sur l'art populaire, publiés par l'auteur dans le quotidien démocratique *Le National* de septembre à octobre 1851. En s'arrêtant sur ces écrits théoriques, le chercheur montre dans quelle mesure l'expérience dépaysante des arts non légitimés offerte par l'illustration grossière à deux sous, par les chansons de province ou par les faïences décorées, produit, chez Champfleury - mais il n'est pas le seul -, un « resurgissement » des souvenirs d'enfance. Ce retour en arrière dans le temps de l'individu et à l'intérieur de la conscience artistique de l'auteur présenterait deux types de conséquences : d'une part, tout en s'inscrivant dans la quête d'une nouvelle *esthétique en acte* héritée du Romantisme², il ferait de l'art populaire - ou art « naïf », « enfantin », « sauvage », « primitif », etc. - une clé privilégiée pour renouveler principes et styles au sein de la création ; d'autre part, il attribue au créateur un rôle capital, celui de saisir l'unité spatiale, temporelle, géographique et sociale dans la variété des formes d'expression adoptées par l'humanité³.

¹ Nous signalons le dossier « Arts de l'enfance, enfances de l'art » de la revue *Gradhiva* (n° 9, 2009), établi sous la direction de Daniel Fabre à partir du séminaire sur *L'autre de l'art* inauguré en 2002 à l'EHESS. Voir également : D. Fabre, « L'effet Catlin. Paris, 1845-1846 », *Gradhiva*, n° 3, 2006, p. 55-75 ; aussi surtout : « « C'est de l'art ! : Le peuple, le primitif, l'enfant (dorénavant CDA) », *Gradhiva*, n° 9, 2009, p. 4-37.

² Voir à ce sujet : J.-L. Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Paris, PUF, 2009.

³ Une telle mise en perspective du rôle de Champfleury au sein du champ symbolique de son époque remet implicitement en cause l'analyse que Pierre Bourdieu avait menée dans *les Règles de l'art*. Dans cet ouvrage, l'écrivain se donne à lire comme un *outsider* du champ littéraire, un auteur « mineur » éclipsé par les figures dominantes des grands écrivains du XIX^e siècle, tels que Baudelaire et surtout Flaubert. Le sociologue souligne en effet que ce « dominé », au sein de la pyramide sociale doué d'un faible capital culturel, n'aurait pas parcouru jusqu'au bout - avec ses camarades de la bohème, puis des cénacles réalistes - le chemin de la révolution politique et symbolique. La portée

Les discussions esthétiques alimentées par des « artistes » - le terme est envisagé dans son acception romantique - comme par exemple George Sand, Nerval, Liszt, Baudelaire, Champfleury et Flaubert, serait donc porteur de « souci[s] anthropologique[s]¹ » avant la lettre. Ceux-ci auraient contribué à inaugurer une « époque de reconnaissance d'altérités multiples mais connectées, à l'extérieur et à l'intérieur de nos mondes sociaux *et aussi de nos personnes* (CDA, p. 6) ». Le terme d'*autre de l'art* désigne alors l'émergence d'une approche renouvelée à la diversité, une approche à la fois émotive et lucide, qui s'inscrit dans la continuité du principe romantique - développée ensuite par Baudelaire - de la correspondance et de la complémentarité entre les arts. Avant d'aboutir à une esthétique de la modernité prônée par l'avant-garde artistique parisienne, elle connoterait « la capacité à débusquer l'art où nul ne l'aurait recherché et reconnu » (*Ibid.*, p. 9) :

[...] *l'autre de l'art*, c'est-à-dire toutes les formes (de tous les arts) étrangères à l'école, à l'académisme, aux normes du bon goût et aux habitudes du sens commun, devient non seulement une marge à secréter et à explorer, mais une ressource stratégique : pour les uns, qui visent à remanier les fondements mêmes de l'idée et des façons de faire de l'art, pour les autres, qui construisent des sciences de l'homme dont une part souvent implicite est vouée à comprendre les pratiques et l'essence que le terme « art » désigne désormais, énigmatiquement. [...] (*Ibid.*, p. 6)

Sous l'angle de notre cas d'étude, on peut dire que littérature et anthropologie se rencontrent, en somme, sur le terrain du champ intellectuel du Romantisme et surtout du Postromantisme, car c'est ici, souligne l'ethnologue, qu'on peut situer l'origine la notion de primitivisme en France (*Ibid.*, p. 12). D'un côté, l'écriture narrative se révèle en tant qu'anthropologie intuitive, outil supplémentaire (et problématique) dans la réflexion sur la culture et sur la société, capable d'alimenter une réflexion historique sur les fondements épistémologiques des sciences humaines²; de l'autre, à une époque où les codes communicatifs visuels et textuels subissent une reformulation significative et la littérature elle-même se donne à lire comme un espace métaphorique de frontière où se rencontrent, dans le contexte inédit de la presse, genres, thèmes et stratégies expressives incohérents³, analyser les textes littéraires par le biais de l'expérience dépaysante de l'altérité fait de la relation ethnographique entre soi et l'autre, entre l'autre et soi, une clé de lecture complémentaire pour creuser l'expérimentation artistique qui cache les problèmes liés à la représentation à l'âge moderne.

subversive de ses revendications aurait été amoindrie par une complaisance excessive à l'égard des classes défavorisées. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 101.

¹ D. Fabre, « D'une ethnologie romantique », dans *Savoirs romantiques, ouvr. cité*, p. 8.

² Je renvoie à ce propos à l'ample réflexion menée par Daniel Fabre et Jean Jamin : « Pleine page. Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature », *L'Homme*, n° 203-203, 2012/3, p. 579-612.

³ M.-É. Thérenty, *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.

Si donc l'œuvre de Champfleury est fortement ancrée à cette « civilisation du journal ¹ » dont elle partage l'instabilité, reste donc à comprendre dans quelle mesure Champfleury s'approprie de cette altérité de l'art pour l'élaboration de son projet intellectuel, les feuilletons du *National* ne marquant qu'une étape dans l'histoire des textes qui accompagnent la formulation d'une poétique personnelle.

Les Contes

Le premier jalon de la série est inauguré en 1850. Intitulé simplement *Contes*, il réunit l'intégralité de la trilogie des *Fantaisies* publiée trois années auparavant². À l'intérieur de ce cycle conçu stratégiquement sous le parrainage de Hugo, de Delacroix et de Balzac, Champfleury place sa production sous le signe d'une esthétique de l'hétéroclite, caractérisée par l'usage fréquent d'une intertextualité fondée sur le pastiche et la parodie, le mélange des genres, le recours à l'imagination et à la créativité, tous conçus comme moyens expressifs privilégiés. Ce *corpus*, qui, dans sa propre irrégularité, renvoie au régime du bric-à-brac littéraire et fait de la poétique de la fantaisie un outil de contestation et de réflexion métalittéraire tout en remettant implicitement en cause les hiérarchies artistiques officielles³. Le passage au nouveau cycle a lieu progressivement, comme le témoigne le volume des *Contes vieux et nouveaux* (1852) qui est suivi d'un troisième recueil, publié la même année et intitulé *Contes domestiques*⁴. Ce dernier comporte une préface - la première de la série - où Champfleury recadre son projet poétique. Dans ce texte, dédié à la mère de l'écrivain, celui-ci entend réagir aux accusations de réalisme lancées par l'opinion publique:

Tu ne trouveras dans les *Contes domestiques* ni parti pris ni système ; si le hasard t'a mis sous les yeux des accusations de *réalisme*, ne t'inquiète pas de ce mot, qui est un grelot qu'on attache de force à mon cou.

¹ D. Kalifa, Ph. Régner, M.-È. Thérenty, A. Vaillant (dir.), *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2011.

² Il est composé des recueils : *Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver* ; *Pauvre Trompette. Fantaisies de printemps* ; *Feu Miette. Fantaisies d'été*.

³ Au sujet d'un thème si vaste et si important pour comprendre l'œuvre de Champfleury - et qui ne peut pas être développé dans ce contexte - voir : J.-L. Cabanès, J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003 ; J.-L. Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation au XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2011.

⁴ Dans un article publié dans *L'Ordre* le 21 septembre 1850 et intitulé « Mouvement des arts » Champfleury avait lancé le terme « réalisme » pour définir l'art de Courbet à partir de *l'Enterrement à Ornans* exposé au Salon de peinture. L'année suivante s'avère une fois de plus significative pour notre propos, dans la mesure où les recherches de Champfleury sur la culture populaire, commencées avant la révolution, s'intensifient. Au début de 1851, Champfleury publie dans *le Messager de l'Assemblée* une longue série d'articles portant, entre autres, sur Courbet (25-26 février) et sur Max Buchon (1^{er} et 4 mars) considérés comme des « intelligences d'aujourd'hui » ; deux feuilletons sont également consacrés aux chansons populaires de Gustave Mathieu et de Pierre Dupont (29 et 30 avril).

Les mœurs de la famille, les maladies de l'esprit, la peinture du monde, les curiosités de la rue, les scènes de campagne, l'observation des passions, appartiennent également au *réalisme*, puisque le mot est à la mode. [...]¹

On peut constater que le passage du régime de la fantaisie à celui de conte réaliste a lieu dans le cadre d'un changement de « terrain » d'exploration : poético-littéraire dans le premier cas, psychologico-social dans l'autre. Cette variation de perspective s'inscrit cependant dans la continuité d'un registre de la marginalité, qui persiste : l'adoption de genres « mineurs » et d'une poétique expérimentale cède la place à un champ d'enquête « qui choque » et qui attribue à l'altérité sociale un rôle de premier plan. Si dans son texte programmatique l'écrivain mélange les thématiques et les méthodologies, ceux-ci convergent vers trois ouvrages qu'il évoque à titre d'exemple pour marquer son trajet idéologique passé et ses perspectives futures : « Le livre de *Chien-Caillou*, les *Excentriques*, les *Contes domestiques* », conclue Champfleury, « montrent ce que je serai, plutôt ce que je suis². »

Le personnage de Chien-Caillou, dont le modèle est Rodolphe Bresdin (1822-1855), montre à notre sens de manière exemplaire dans quelle mesure la figure de l'artiste condense des problématiques affrontées au fil du cycle des *Contes*. Jeune talentueux mais démuné, exerçant l'art « mineur » de la gravure dans sa minuscule mansarde à Paris, Chien-Caillou est l'emblème du génie humilié par un monde moderne où l'art est dévalorisé au profit d'images de plus en plus industrialisées et reproductibles. Le passé, le présent et le futur du protagoniste sont ancrés dans une condition d'isolement déterminé par sa différence : promis par son père au métier de tanneur qu'il déteste, il s'enfuit du foyer pour se consacrer au dessin. Il rejoint alors une bande de rapins. Son génie est précoce et déterminé par la cohabitation de trois éléments cruciaux : enfance, naïveté et singularité : « Il n'avait que dix ans ; il dessinait d'une façon si *naïve*, qu'on accrochait toutes ses œuvres dans l'atelier³. » Cependant, ce sera précisément le côté enfantin, naïf, de son talent qui provoquera l'incompréhension et l'éloignement de l'artiste par ses pairs : « Il songea à faire de la gravure, mais sa gravure ressemblait à ses dessins ; c'était quelque chose d'allemand primitif, de gothique, de naïf et de religieux, qui donnait à rire à tout l'atelier (*CVN, Ibid.*). » À cette scène de dérision collective Champfleury oppose un moment de création solitaire où l'artiste peut donner libre cours à son inspiration :

Chien-Caillou se leva, passa son pantalon, frangé au bas comme un châle, et prit une planche de cuivre commencée. Puis il emmancha une aiguille dans un morceau de bois, burin économique, et il s'assit sur son lit.

¹ J. Champfleury, « À ma mère », dans *Contes domestiques* (dorénavant *CD*), *ouvr. cité*, page non numérotée.

² *Ibid.*

³ J. Champfleury, *Contes vieux et nouveaux* (désormais *CVN*), *ouvr. cité*, p. 6. Nous soulignons.

Pendant ce travail, la figure du graveur s'illumina d'une grimace splendide qui prouvait que son travail n'était pas tout matériel et que sa pensée passait dans son burin. Il travailla ainsi quatre heures¹. (*CVN*, p. 7)

Cependant, une telle capacité créatrice est comme profanée par le contexte parisien des années 1840 : « Chien-Caillou était de cette race de bohème malheureux qui restent toute leur vie bohèmes². » Isolé par ses camarades, il aura comme unique ami un doux lapin, Petiot. Ses relations avec le père Samuel - brocanteur juif qui arrache à vil prix des œuvres du graveur et les revends en occultant la signature de l'artiste - et avec Amourette, une fille publique, montrent une existence condamnée à l'anonymat qui se heurte à la marchandisation croissante des relations et des sentiments. Abandonné brusquement par sa bien-aimée, il reste seul une fois de plus. En proie à ses chagrins, il est interné après peu. Son génie a cédé la place à la folie, expression extrême de l'écart de la société.

Tout en choisissant un genre très répandu pendant le Romantisme - récit de la vie d'artiste rendu populaire, par la suite, grâce aux *Scènes de la vie de Bohème* (1845-1849) d'Henry Murger - Champfleury a tout l'air de se servir de ce registre pour le critiquer de l'intérieur. D'une part, ce récit s'inscrit dans la continuité d'une pratique fréquente à l'époque que José-Luis Diaz a analysée. Elle se caractérise par la fictionnalisation, voire la spectacularisation, de l'artiste par lui-même. Un tel dispositif, étiqueté par le critique « scénographie auctoriale », relève de la démarche d'autolégitimation des acteurs du champ culturel au sein du panorama socioculturel analysé par Bourdieu³. Dans cette perspective, l'auteur de *Chien-Caillou* ne cache ni sa compassion, ni son auto-identification, à l'égard de l'histoire racontée. Loin de tout principe d'impersonnalité, l'écrivain tient à souligner, dans un *avis au lecteur*, que : « Souvent cette histoire si gaie, si folle, si amusante, aura germé toute gonflée de larmes, de faim, de misère, dans l'esprit de celui qui l'écrira plus tard.⁴ »

Si donc on peut saisir les traces d'une quête d'autoréférences symboliques au fil du texte, émerge, d'autre part, l'exigence de dépasser les limites de l'autocélébration. Ce passage est explicite dans le chapitre qui oppose « les mansardes des poètes [*sic*] » aux mansardes réelles (*CVN*, p. 8-9) ». Le texte est conçu selon un critère comparatif, dans la mesure où deux colonnes

¹ On constatera que des échos d'inspiration romantique reviennent dans les deux derniers extraits. Le caractère « primitif allemand », « gothique » et « religieux » de l'art de Chien-Caillou est le fruit d'une expérience esthétique où le génie se manifeste dans toute sa fureur.

² J. Champfleury, *Contes*, *ouvr. cité*, p. 20 [*Contes vieux et nouveaux*, *ouvr. cité*, p. 5-6].

³ J.-Luis, Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007 ; *Idem*, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, 2007. Voir également : R. Amossy et D. Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec J.-L. Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », dans *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009. En ligne : <http://aad.revues.org/678>.

⁴ J. Champfleury, *Contes*, *ouvr. cité*, p. 16 [*Contes vieux et nouveaux*, *ouvr. cité*, p. 3].

juxtaposées montrent, « [...] à peu près le procédé employé par les poètes pour décrire une mansarde (*Ibid.*, p. 8) » ; mais cette description est accompagnée de « [...] ce que pourraient écrire les poètes s'ils avaient l'amour de la réalité. (*Ibid.*) » L'attaque est lancée contre l'exaltation de la vie de bohème, qui cache les peines infligées à la jeunesse artiste reléguée dans des mansardes où « [l'on pourrait] trouver souvent à boire des larmes ». Cette représentation trompeuse est renversée, à la fin du chapitre, par la parodie du refrain de la célèbre chanson de Béranger *Le Grenier* (1829) : « Dans un grenier qu'on est *mal* à vingt ans !¹ »

Il s'agit, cependant, d'une démarche qui n'est pas sans risques, dans la mesure où contester l'exaltation de la vie d'artiste présente un revers de la médaille tout aussi fallacieux : l'étalage d'une vie de misère. À ce propos, Champfleury fait des capacités créatrices du graveur l'élément qui peut assurer dignité à ce marginal de la vie moderne. Condamné à l'isolement et à la pauvreté par son talent, seul le récit fait écho à ses œuvres, suggère Champfleury, et pourra le sauver de l'oubli.

Sauvegarder et interroger : la double démarche de Champfleury

Les volumes suivants des *Contes* développent, chacun selon des perspectives différentes, les problèmes posés par l'écrivain à travers l'histoire de *Chien-Caillou*. En analysant l'ensemble de la série, on peut penser que Champfleury explore les formes de *l'autre de l'art* en suivant une double démarche : d'un côté, sauvegarder un art éphémère et anonyme, un patrimoine autrement condamné à la disparition ; de l'autre, approfondir les spécificités de ces formes d'expression dans un questionnement plus théorique sur l'écriture de l'altérité artistique, à la croisée des perspectives esthétique et proto-ethnologique.

Une telle démarche intellectuelle fait écho à la mise en place d'une collection privée commencée vers 1850 que Champfleury a enrichie toute sa vie durant : elle se composait de caricatures, d'estampes populaires, de faïences peintes, d'objets matériels qui relevaient de cultures autres et qui furent vendus aux enchères et dispersés après la mort de l'auteur. Jules Troubat a établi un parallèle intéressant entre la collection de l'auteur et les *Contes domestiques*. Dans *Une amitié à la D'Arthez*, il souligne que le roman introductif, *Les Oies de Noël*, est « plein du « musée des pauvres », c'est-à-dire de chansons villageoises, de plaintes et de l'enseignement que peut offrir la vieille imagerie². »

¹ Une telle prise de position critique est développée dans le roman de Champfleury sur la Bohème : *Les Aventures de M^{lle} Mariette*, inséré à la tête du recueil des *Contes de printemps* publiés en 1853 (*ouvr. cité*).

² J. Troubat, *Une amitié à la D'Arthez: Champfleury, Courbet, Max Buchon*, Paris, Lucien Duc, 1900, p. 79. *Les Oies de Noël* fut ensuite réédité sous le titre de *L'Usurier Blaizot*.

Ce recueil est, en effet, peuplé d'une imagerie hétéroclite, dans le sens vaste que Philippe Hamon a attribué au terme en analysant l'art et la littérature au XIX^e siècle¹ : chansons, estampes, meubles, éléments architecturaux, jeux de société, outils multiples animent un univers où les objets donnent plus d'informations sur les hommes que les personnages eux-mêmes. Si dans *l'Histoire de l'imagerie populaire* (1869), l'auteur avait affirmé qu'« [a]vant que l'imagerie ne disparaisse tout à fait, il faut l'étudier dans ses racines, dans sa floraison du passé, dans son essence et son développement ²», le réseau iconique qu'il met en place dans les *Contes* est fondé sur un système complexe d'« objets de peu ³», souvent contextualisés, où fonction physique, artefactuelle et symbolique se fondent au sein du récit.

Les occurrences du phénomène sont multiples. Parmi eux, l'enseigne recourt à plusieurs reprises au fil des contes. Philippe Hamon a montré dans quelle mesure cet élément contribue à la « sursémiotisation » des espaces publics et privés de la vie au XIX^e siècle⁴. Support intersémiotique unissant visuel et textuel, il se caractérise par le fait de mettre la rhétorique au service de finalités commerciales. Image-seuil délimitant l'intérieur et l'extérieur, elle revient souvent sous forme d'*incipit* dans les romans à partir des années 1840 - d'où la célèbre enseigne du *Chat qui pelote* (1842) de Balzac - tout en « posant d'emblée, par la typographie d'un nom propre ou par l'image qui l'accompagne, des contenus allégoriques à cette dernière⁵.»

L'histoire de *Quinquet*, inventeur de la lampe éponyme, montre clairement la démarche de Champfleury. Le récit débute dans le village picard de Soissons et décrit, dans un registre anecdotique, la diffusion de l'éclairage au gaz sur la voie publique. En assistant dans un café à une discussion sur les avantages et les inconvénients de ce nouveau système, Champfleury est surpris par l'affirmation d'un homme âgé qui intervient dans la discussion:

- Ah ! dit en secouant la tête d'un air de regret un petit vieillard perdu dans le collet de sa redingote, du temps de Quinquet ! ...

Cette réticence qui contenait un hommage, une larme, une biographie, ne fut pas entendue des habitués du café. Seul, je compris le petit vieillard, et mon œil qui rencontra le sien sembla lui dire : Patience, je vengerai un jour l'inconnu de l'oubli de ses compatriotes.

QUINQUET ! Ces huit lettres m'ont fait fouiller plus de trois cents volumes, avant d'avoir saisi la piste d'un renseignement sur cet inventeur ignoré. [...] Quant au quinquet, l'inventeur et l'invention étaient d'une telle modestie, qu'ils ont été étouffés par l'appareil orgueilleux et les mines hautaines de leurs sœurs, les lampes. [...] (CD, p. 298-299)

¹ Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2^e éd. revue et augmentée, 2007 [2003].

² J. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869, p. IX-X.

³ Sur la taxinomie relevant du statut des objets (épistémologiques et matériels) en sciences de l'homme, voir l'analyse de J.-M. Schaeffer : « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 170, 2004/2, p. 25-45.

⁴ Ph. Hamon, *ouvr. cité*, chap. « L'image dans la ville : la rue », p. 147-179.

⁵ *Ibid.*, p. 151.

L'auteur se fixe ainsi pour objectif de reconstituer l'identité biographique et la dignité culturelle de ce personnage oublié. La figure de ce « simple ouvrier ferblantier (*Ibid.*, p. 299) » est valorisée à travers l'un de ses artefacts : Champfleury nous le montre en créateur de l'enseigne du laboratoire où il est employé, le *Chasseur matinal*. Il la décrit minutieusement :

- Le Chasseur matinal est une girouette très-ouvragée qui, par malheur, est empreinte du mauvais goût de l'époque. Un chasseur portant perruque en tête et fusil sous le bras, lève son œil ensommeillé sur le soleil qui pointe. C'est un chasseur vertueux ! [...] Le merveilleux de cette œuvre de ferblanterie consiste dans le travail du soleil : chaque rayon est découpé à jour comme une truelle à poisson; de plus, le bras du chasseur est mobile, attachée à l'épaule par un petit clou presque invisible. Quand le vent souffle avec violence, il fait dresser le bras du chasseur vertueux vers le soleil, ce qui met au comble l'enthousiasme des Soissonnais, quoique cette girouette si artistique eût été exposée à une époque peu favorable aux œuvres d'imagination, vers la fin de la Révolution.

Indépendamment du travail sculptural, le pinceau avait ajouté ses charmes à la girouette. J'ai décrit avec le plus grand soin cette girouette, parce qu'elle rend hommage à la modestie de Quinquet. [...] seul, Quinquet avait passé des nuits à la confection de ce chef-d'œuvre. Cette enseigne donna la vogue au magasin de ferblanterie, qui dès-lors fut chargé de commandes difficiles. [...] Quinquet suffisait à tout et continuait de garder l'anonyme. (*CD*, p. 301)

Les qualités du personnage font de lui à la fois un artiste et un artisan. Sa maîtrise dans la combinaison et dans la manipulation des matériaux se donne à voir non seulement dans la production d'un objet remarquable d'un point de vue technique mais aussi, souligne Champfleury, dans la création d'une œuvre « artistique » « favorable à l'imagination ». Avant qu'apparaissent les premières histoires de l'enseigne¹, Champfleury vise donc à élever l'enseigne au rang de création esthétique². Elle devient l'emblème moderne de la « noblesse d'âme » du pauvre artisan³.

Pour mieux souligner cet aspect du personnage, l'auteur sépare composante artistique et composante marchande de l'objet: si la réclame a attiré l'attention d'un certain nombre de clients, les profits d'une telle opération commerciale sont apanage du seul propriétaire de l'atelier, image typique du bourgeois avare de province. L'opposition entre peuple et bourgeoisie, entre art et profit, est ultérieurement accentuée par le portrait de Quinquet, que Champfleury n'hésite pas à idéaliser :

¹ V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, nouv. éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, Dentu, 1867 (chap. VI : « Enseignes et affiches », p. 293-315) ; J.-D. Blavignac, *Histoire des enseignes d'hôtels, d'auberges et de cabarets*, Genève, Grosset, 1879 ; É. Fournier, J. Cousin, *Histoire des enseignes de Paris*, Paris, Dentu, 1884 ; J. Grand-Carteret, *L'Enseigne, son histoire, sa philosophie, ses particularités, les boutiques, les maisons, la rue, la réclame commerciale à Lyon*, Grenoble, H. Falque et F. Perrin, 1902.

² Sur le débat suscité autour de l'enseigne pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, voir : B. Tillier, « La «peinture d'enseigne», catégorie critique et lieu commun de la modernité », *Romantisme*, n°155, 2012/1, p. 11-24.

³ « [L'enseigne] est, en un sens, la variante moderne, dix-neuviémiste, triviale et commerciale d'une autre image symbolique et publique, celle de l'aristocratique blason de la noblesse, qui continue d'apparaître ça et là pour caractériser tel ou tel personnage [...] ». Ph Hamon, *ouvr. cité*, p. 152.

laborieux, modeste et altruiste, il en est réduit à la misère à cause de son chef jaloux, M. Lardois. Ce conflit manichéen est résolu grâce à la ténacité et l'habileté de l'inventeur, qualités qui lui permettent de sortir de sa condition : c'est la découverte d'un système d'illumination novateur dont Champfleury retrace les phases d'élaboration qui pourra garantir au ferblantier sa réintégration dans la société.

Ce récit publié d'abord en feuilleton dans *le Corsaire-Satan* (1847), puis recueilli dans les *Contes domestiques*, fait donc, encore une fois, fonction de plaidoyer *a posteriori* de l'artiste oublié. Champfleury fait de la fiction littéraire un terrain d'expérimentation privilégié, en illustrant dans le régime d'exemplarité fourni par le genre du conte l'un des principes qui inspireront son *Histoire de l'imagerie populaire* : « Ce qui touche aux enseignes, aux factures de marchands, aux saltimbanques, éclairera un jour l'histoire locale. (*HIP*, p. XXIV) » En particulier, la plus-valeur symbolique dont l'enseigne est pourvue révèle bien le statut ontologique de l'art populaire d'après Champfleury : d'un côté, elle alimente un champ épistémologique complexe et nouveau, composé d'objets matériels doués d'une dimension esthétique atypique à décrypter ; de l'autre, il sont pourvus d'une dimension documentaire digne d'attention, car ils contribuent à dévoiler une partie de l'histoire sociale et culturelle menacée de disparition.

L'étude de mœurs joue donc le rôle de cadre euristique expérimental. Dans le récit intitulé *Les deux cabarets d'Auteuil*, la référence à l'enseigne sert d'introduction à une enquête de ce type :

[...] j'arrivai dans la rue La Fontaine en face d'un cabaret formant l'angle de la rue ; les volets gris et tristes étaient fermés et porteurs d'une affiche jaune annonçant la vente par voies notariées. Au premier étage je lus l'enseigne : *À mon Désir*, écrit en caractères rouges. De l'autre côté de la rue, faisant face, un autre cabaret badigeonné à la chaux, est plus invitant : *À mon Plaisir*. Un grand orme vert protège de son ombre les tables de bois fichées en terre. Les volets verts sont ouverts à larges battants ; au lieu de la triste affiche timbré du voisin, une affiche de *Bonne Bière de Mars*, avec son dessin naïf et ses couleurs violentes, vous met tout en joie. L'enseigne est si bien trouvée ; *À mon Plaisir* ! Tandis que l'autre *À mon Désir*, laisse quelque chose de vague dans l'esprit. Le lendemain, j'appris l'histoire des deux cabarets. [...] (*CD*, p. 225)

Champfleury saisit un ensemble de détails pittoresques pour construire un espace scénique composé de surfaces aux contrastes chromatiques nets. « Colorations bruyantes (*HIP*, p. XI) » et « maladresse artistique (*Ibid.*) », typiques de l'imagerie populaire, apparaissent dans leur immédiateté. Y émerge en particulier l'affiche du cabaret *À mon plaisir* dont « [le] dessin naïf et [l]es couleurs violentes » exposent l'observateur à une expérience esthétique inattendue qui alimente sa curiosité. Un tel événement est lié à la découverte de ces éléments triviaux, mais curieux et étonnants. Celle-ci est donc l'agent qui pousse l'écrivain à découvrir l'histoire qui se cache derrière des objets apparemment anodins. Les images grossières favorisent une démarche interprétative simple : les

sensations suscitées à la vue des deux façades sont opposées - couleurs ternes et tristesse d'une part, teintes fortes et gaîté de l'autre - et annoncent un jugement de type axiologique qui sera déterminant pour l'identification des personnages, le récit étant structuré selon un schéma bipolaire qui oppose les « méchants » du cabaret *À mon désir* désireux d'entraver le commerce de leurs rivaux « sages » et concurrents.

Dans cet épisode où l'enseigne est conçue dans sa fonction étymologique d'*enseigner*, sa fonction infirmative et pédagogique consiste à dévoiler des aspects insolites de niveaux sociaux méconnus et, en même temps, à attribuer à ces mêmes réalités une esthétique intéressante. Dans *Le Rhin*, Victor Hugo avait déjà remarqué la nécessité d'élargir son étude de l'histoire dans une perspective anthropologique avant la lettre : « Où il n'y a pas d'église, je regarde les enseignes. Pour qui sait visiter une ville, les enseignes des boutiques ont un grand sens¹. » *Alter ego* inférieur des vestiges de jadis, elles mériteraient néanmoins, d'après Hugo, l'attention de l'écrivain, dans la mesure où elles fournissent des informations supplémentaires sur l'organisation des communautés humaines.

Si « la réclame fait [donc] du mur public une cimaise de musée² », dans la province des *Contes* l'enseigne marque les étapes d'un itinéraire fictif au sein d'un véritable « musée en plein vent³ », dont les objets répondent à un double questionnement que Champfleury met au cœur de sa poétique: esthétique d'une part, ethnologique de l'autre. On peut lire dans cette perspective le fait qu'« il est d'usage, à Soissons, d'indiquer aux étrangers [l']enseigne [réalisée par Quinquet], dont sont aussi fiers les habitants (CD, p. 299-300) ». Dans *les Oies de Noël* on trouve la description suivante:

Sur la place des Orfèvres on remarque une vieille maison, plus élevée que ses voisines ; au dernier étage qui forme pignon, se voit une singulière peinture à fresque, qui est d'un joyeux peintre d'enseigne ignoré. Cette fresque représente un long balcon sur lequel se promènent de jeunes souris; derrière un balustre apparaît un gros chat, les prunelles pleines de feu, le corps gonflé de joie cruelle, les poils inquiets. Ce sujet, peint à la colle depuis une soixantaine d'années, s'en va tous les jours, dévoré par la pluie; il est devenu pâle et n'a plus que peu d'années à briller; malgré tout, on le cite aux voyageurs qui s'en reviennent assez désappointés d'avoir visité la *Maison au Chat*. (*Ibid.*, p. 122)

*

¹ V. Hugo, « Lettre VI : Bords de la Méduse ; Dinant. Namur », dans *Le Rhin* (1842), tome I, 1858, p. 79.

² Ph. Hamon, *Imageries*, *ouvr. cité*, p. 20.

³ L'expression est de Balzac. Voir son Prospectus dans *La Caricature morale, politique et littéraire* (1^{er} octobre 1830).

Parallèlement, le projet romanesque est envisagé comme un moyen dont le collectionneur-chercheur dispose pour contraster l'action destructrice du temps. S'il se donne à lire comme le chantier idéologique préparatoire au lancement d'une « archéologie nouvelle (*HIP*, p. X) » menée à travers les enquêtes des années 1860-1880 sur *l'autre de l'art*, le *medium* littéraire, avec ses spécificités rhétoriques et poétiques, il trahit également la quête problématique d'une écriture capable de représenter les étapes d'observation, d'analyse et d'organisation des nouveaux objets épistémologiques que le romancier souhaite intégrer dans sa démarche intellectuelle.

Ce double aspect de la recherche de Champfleury se manifeste de manière significative lorsque *l'autre de l'art* est envisagé sur un autre « terrain », celui de la ville. *Les Excentriques*, par exemple, recueil qui réunit des récits publiés dans la presse de 1845 à 1851, montrent de manière significative comment naît l'exigence d'élaborer une poétique de l'altérité sociale et artistique dictée par la singularité des sujets intégrés dans son programme réaliste ainsi que les conflits inhérents à son propos.

Champfleury se situe, encore une fois, dans le cadre d'un genre très pratiqué à l'époque et qui, comme l'a montré Daniel Sangsue¹, naît à la fin du XVIII^e siècle. Ensuite, il se développe dans la première moitié du XIX^e siècle à travers des textes qui tendent à remettre en question l'institution littéraire dans son ensemble et le romanesque en particulier. Le projet de Champfleury, héritier de la littérature panoramique des premières décennies du siècle, se situe dans une sorte de « relance » de l'excentricité littéraire qui a lieu dans les années 1850. Nodier, théoricien de la notion d'excentricité, avait affirmé qu'« un livre excentrique est un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but² » ; mais on assiste par la suite à un glissement sémantique du terme qui tend plutôt au sociologique qu'au littéraire : le récit excentrique devient un récit *portant sur* un excentrique, à savoir un texte qui raconte la vie et/ou les actions d'un personnage original, singulier qui, pour paraphraser Nodier lui-même, vit hors des règles communes de la société. Champfleury n'hésite pas à revendiquer son adhésion à cette tradition :

À proprement parler, ce livre n'est pas un livre, c'est une réunion d'articles que la critique a vivement reprochés à l'auteur lors de la première édition. On appuyait fortement surtout sur la bizarrerie des personnages, sur leur condition de bas étage et surtout sur le côté malsain de leur intelligence³.

¹ D. Sangsue, *Le récit excentrique*, Paris, J. Corti, 1987.

² Charles Nodier, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », dans *Bulletin du Bibliophile*, suppl. aux n.°s 21 et 23, novembre 1835, Paris, Techener, p. 19.

³ «Préface de la deuxième édition», dans *Les Excentriques* (désormais *EX*), *ouvr. cité*, p. 1.

Les marginaux qui défilent dans *les Excentriques* relèvent des métiers de la rue, des sectes utopistes quarante-huitardes, des savants marginalisés, des artistes ratés. Si l'auteur reconnaît que ses sujets mériteraient une place « dans des livres de médecine plutôt que de littérature (*EX*, p. 2) », ce recueil a tout l'air d'être un défi. Champfleury essaie de pousser son enquête littéraire plus loin, sans aucune sélection discriminante pour le choix des sujets à analyser. Cependant, il ne cache pas ses perplexités. Tout en attribuant à la fidélité du regard une place de choix, l'auteur admet qu'une écriture expérimentale, libérée de toute contrainte externe, frise l'idéalisme :

Je cherche avant tout à rendre sincèrement dans la langue la plus simple mes impressions. *Ce que je vois* entre dans ma tête, descend dans ma plume, et devient *ce que j'ai vu*. La méthode est simple, à portée de tout le monde. Mais que de temps pour se débarrasser des souvenirs, des imitations, du milieu où l'on vit, et retrouver sa propre nature ! (*EX*, préface¹)

À travers une démarche de type analogique, Champfleury vise dans un premier temps à adopter les principes de liberté et d'autonomie de la représentation pour peindre des individus inclassables, expression outrée de l'altérité sociale et du renversement des conventions établies. La réflexion se déplace ensuite du plan thématique aux plans interprétatifs et stylistique, l'auteur montrant les limites d'une relation où - pour reprendre une fois de plus une terminologie introduite par Philippe Hamon - les images étranges soumises au regard de l'écrivain nécessitent de moyens aussi bien insolites pour devenir des « images à lire » re-créées au sein de la page écrite. On constatera alors que le paradigme de *l'autre de l'art* est envisagé dans ce discours à travers le genre de la caricature : le recueil est en effet introduit par une dédicace à Honoré Daumier qui, sous la forme de lettre, avait été publiée dans *Le Pays* le 24 juillet 1851 - donc quelques mois avant les feuilletons du *National* sur l'art populaire -.

Pour sa galerie biographique, l'auteur souhaite retrouver le style du dessinateur qui avait réalisé, pour le quotidien satirique *Le Charivari*, la série des *Bohémiens de Paris* (1840-1842). D'après Champfleury, Daumier se distinguerait par sa capacité à saisir le lien profond qui unit, au sein de la physionomie de ces personnages singuliers, l'«extérieur» et l'«intérieur», leur dimension physique et psychologique, sans savoirs préconçus. Si le principe qui soutient la création est que leur « masque devient étrange (*EX*, p. 3) » puisque, dit l'écrivain en citant Swedenborg, « l'homme extérieur est moulé par l'homme intérieur (*Ibid.*) », l'auteur des *Excentriques* reconnaît les limites des sciences développées par Porta, par Lebrun, ou par Lavater, car ses gens singuliers présentent un régime d'incohérence, un déséquilibre entre leur esprit, leur aspect et leurs actions qui échappe au simple regard, aussi bien qu'aux approches pseudo-scientifiques. À l'égard de sujets

¹ L'italique est de l'auteur.

impénétrables, l'auteur oppose ainsi la naïveté moderne d'«un homme de génie qui sache sténographier (*Ibid.*, p. 9) » aux savants et aux artistes des siècles passés : «Quelquefois ces personnages », précise l'auteur dès les premières lignes du texte, « n'ont rien de surprenant ni d'étrange dans leur costume ; tout est dans leur physionomie, que leurs utopies, les rêves, les idées ont rendue bizarres. (*Ibid.*, p. 3) » La caricature, expression d'un nouveau régime médiatique introduit par la diffusion de la presse, est donc envisagée par Champfleury comme une clé de lecture privilégiée pour interroger ces sujets énigmatiques, « bohèmes véritables, à l'esprit difficile et chagrin, souvent mystérieux comme des sphinx, et toujours indéchiffrables comme l'obélisque (*Ibid.*, p. 8) ¹».

Jean-François Revel a sans doute retenu la leçon de Champfleury lorsqu'il définit la caricature une « sténographie expressive² ». D'après celui-ci, elle se fonderait sur les procédés de la schématisation et de l'altération, grâce auxquels le dessinateur serait capable de reproduire l'image d'un individu en quelques traits parfois exagérés, parfois abrégés, voire gommés. L'habileté du caricaturiste consisterait à sélectionner et à réélaborer les détails saillants du modèle tout en faisant osciller pertinemment la représentation entre ressemblance mimétique et manipulation expressive des signes graphiques pour obtenir des effets moqueurs. Une caricature réussie serait donc capable de révéler, en quelques simples détails physiques, plus d'informations sur la personnalité et sur le caractère de son sujet que ne pourrait le faire un portrait minutieux³.

L'auteur des *Excentriques* ne cache pas sa fascination pour un « genre singulier⁴ » qui s'affirme, à partir de la Monarchie de juillet, comme commentaire illustré de l'actualité politique, sociale et culturelle. Focalisé sur la représentation de Paris capitale dont il vise à démasquer les contradictions et les paradoxes, il se présente comme un art populaire de la modernité dans le sens baudelairien du terme⁵, un art qui s'inscrit dans le régime médiatique de la reproductibilité à grande échelle imposé par la presse industrielle tout en fondant autour de la rapidité d'exécution une de ses spécificités stylistiques.

Si fascination il y a, Champfleury n'hésitera pas à prendre du recul à l'égard d'une forme d'expression considérée à certains moments historiques comme étant trop violente, voire

¹ Il faut toutefois préciser que l'image satirique est, aujourd'hui encore, une notion très complexe qui fait l'objet d'un nombre croissant d'études interdisciplinaires (voir notre thèse, *ouvr.cité*). Si à l'âge de Champfleury elle délimitait un champ sémantique nébuleux qui dépasse largement la notion de portrait (B. Vouilloux, *ouvr. cité*), Champfleury envisageait pour ses *Excentriques* surtout le sous-genre du portrait-charge. Par conséquent, dans ce contexte notre analyse se limitera à discuter le rôle joué par le portrait satirique au sein de la réflexion de l'écrivain.

² J.-F. Revel, « L'invention de la caricature », dans *L'Œil*, n° 109, 1964, p. 21.

³ Voir à ce sujet : G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, Quodlibet, Macerata, 2006.

⁴ L'expression est de Baudelaire : « De l'essence du rire », dans *Curiosités esthétiques*, éd. H. Lemaitre, Paris, Garnier, 1962, p. 241.

⁵ Je renvoie également aux essais baudelairiens « Quelques caricaturistes français » (1857) et « Quelques caricaturistes étrangers » (1857).

subversive. Dans l'*Histoire de la caricature moderne*, il la définira selon une formule devenue célèbre : « un art grossier, cynique, un art sans art, curieux pourtant comme expression des sentiments de révolte d'un peuple qui se réveille¹. » Cependant, afin d'étudier ses marginaux de la vie moderne, l'auteur se heurte à la nécessité d'adopter une grille herméneutique pertinente. Pour explorer l'univers de ses « excentriques », il expérimente donc une approche méthodologique qu'il revendiquera ensuite dans son volume sur la caricature médiévale. Il essaiera de « se faire peuple, [de] mettre son âme d'accord avec l'âme [des] siècles barbares, [de] courber la tête, [de] se faire petit avec les petits, simple avec les simples². » Son approche à l'art non légitimé de la caricature peut s'inscrire dans ce genre d'expérimentation qui associe des thèmes d'observation contemporains à de nouvelles pistes d'analyse.

Dans la lettre à Daumier Champfleury compare ainsi son propre travail à celui du caricaturiste. Il établit donc un parallèle entre une expérience personnelle d'écriture et les étapes pour la réalisation d'un portrait-charge :

Je retrouve dans mes notes, si vous êtes curieux de connaître mes procédés, le premier état d'un portrait d'excentrique qui n'a pu être terminé par la malveillance de celui qui posait, par ses soupçons et par sa disparition.

C'était un homme qui tous les jours se promenait sur le Pont-Neuf, gros et gras, avec une belle figure pleine, des yeux illuminés, un peu de ventre, de longs cheveux ramenés derrière les oreilles, et dont les boucles avaient fini par graisser outrageusement le col de la redingote.

Cette belle tête bien construite, et dont les yeux fiers et noirs refoulaient les regards indiscrets des passants du Pont-Neuf, était couverte d'un chapeau que rien, excepté le crayon, ne saurait rendre. [...]

Je me labore la tête, je grimace, je me donne beaucoup de mal pour rendre ce chapeau ; je rature, je sens que je n'arriverai jamais ; en ce moment je m'aperçois de l'impossibilité de la description dont nos maîtres ont cependant donné depuis vingt ans des modèles de génie.

La présence d'un détail vestimentaire du modèle, son chapeau, est à l'origine d'une véritable crise de la représentation chez un écrivain qui doute de la possibilité de re-présenter par la parole l'image qui se présente à ses yeux. En particulier, le trait simple et rapide du caricaturiste capable de « dire plus » que la plume de l'écrivain synthétise bien le paradoxe mimétique de la caricature et ses enjeux littéraires. L'admiration pour un Daumier « qui, en quelques libres crayons, donn[e] la vie pour toujours à des êtres que les historiens futurs consulteront avec joie, pour se rendre compte de l'extérieur bourgeois de notre siècle (*EX*, p. 10) », peut être l'expression d'un questionnement sur la nécessité de trouver un langage qui témoigne, éclaire et légitime un lent parcours vers la création

¹ J. Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, s.d. [1867], p. X.

² J. Champfleury, *Histoire de la caricature au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Dentu, 1872, p. 67.

d'une archéologie du contemporain que l'auteur essaie de constituer d'abord avec ses études de mœurs, ensuite avec ses ouvrages historiques.

L'image satirique serait donc une piste privilégiée - mais non moins problématique -, utile à la constitution de paradigmes interprétatifs inédits servant à comprendre la modernité. Dans le vaste panorama fourni par les *Contes*, la caricature n'est pas, cependant, le seul genre envisagé. Nous avons montré ailleurs dans quelle mesure la pantomime, qui est au cœur des *Contes d'automne* (1854), contribue à alimenter une réflexion sur le caractère énigmatique, voire indéchiffrable, des formes d'art présentées au peuple parisien - dont font partie, aux côtés de la pantomime et de la caricature, les graffitis, les *scies*, etc.¹. Au fil de l'argumentation, la pantomime se donnerait à lire comme un langage « hiéroglyphique » actualisé, un autre univers à explorer pour comprendre les processus de réception et de création d'un art populaire moderne. L'effort de l'auteur est analogue et sa démarche ambitieuse : légitimer et définir en même temps les langages visuel et textuel de la marginalité.

¹ Cet article, intitulé « Égyptiens aux Funambules. Les pantomimes de Champfleury entre hiéroglyphes et arts populaires » est à paraître dans le volume de mélanges offertes à J.-L. Cabanès, établi sous la direction de P.-J. Dufief.

Ethnocritique d'une fameuse casquette

Jean-Marie PRIVAT
Université « Paul Verlaine » - Metz

La seule curiosité de son objet ne saurait suffire à motiver réellement une description littéraire, fût-ce en régime *réaliste*. Comment comprendre dès lors cette forme d'excroissance scripturale que constitue la description de la casquette de Charles Bovary à son entrée dans le roman, et au collège de Rouen ? Relisons le texte de Flaubert :

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait. (MB, p. 4)¹

Un objet-monde (et immonde ?)

Cet objet littéralement construit par les mots (plus que mis en mots à partir d'un hypothétique référent) obéit aux lois générales du discours romanesque :

Un roman qui accueille l'objet dans sa trame narrative, qui le traite à part entière et non comme simple instrument, se trouve confronté aux différents statuts de l'objet, et aux tensions qui en résultent entre réalité sensible et réalité textuelle. Information, l'objet renseigne sur un monde hors texte, auquel il donne forme et consistance. Signe, il instaure le sens, profile une idéologie ou une vision du monde. Valeur, il bascule dans l'espace romanesque à la fois comme support de signification et comme matière phonique [...], il acquiert la plénitude de son statut esthétique. Pour Flaubert, il devient l'objet juste (le mot « juste »), irremplaçable, appelé par la nécessité absolue du texte. »²

La casquette est à la fois « information » sur le personnage (c'est un *nouveau* qui entre au collège en habit de circonstance), « signe » du personnage (le jeune Charles ignore l'*éthos* de classe dont

¹ Je cite d'après Flaubert, *Madame Bovary (désormais abrégé en : MB)*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Garnier Frères, 1971.

² C. Duchet, « Romans et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Travail de Flaubert*, Paris, Points / Seuil, 1983, p. 21 (paru originellement dans *Europe*, septembre – novembre 1969).

s'autorisent ses condisciples et le narrateur anonyme intradiégétique), et « valeur » de la casquette (un art du composite, une parodie de la description épique et un *topos* séminal). Cette casquette est en effet promise à un beau travail paradigmatique de signifiante pour devenir en quelque façon, dans la poétique du roman, l'équivalent métonymique et narratif de « Charles », son attribut légendaire héroï-comique, l'emblème idiosyncrasique de son destin :

Le roman de Flaubert est contenu entre la casquette de Charles Bovary et le mot profond, le seul qu'il prononça dans sa vie [...] : « C'est la faute de la fatalité ! » [...]. La casquette contient déjà tout Yonville-l'Abbaye [...]. Le roman d'une pauvre vie s'apprête à coiffer ce front d'enfant [...]. À la fois le comble du gratuit et le comble de l'essentiel¹.

La critique narratologique moderne a eu raison d'attirer notre attention sur le composite discursif qui risque toujours de naître de la combinaison belligérante de l'ordre dynamique de la narration et l'ordre statique de la description. On se souvient en effet du paragraphe qui précède immédiatement cette *hénaurme* description :

Nous avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le genre. (*MB*, p. 4)

La juxtaposition de ce récit d'un rite de potaches (succession typique d'un script d'actions) et de la description immédiatement subséquente de la casquette de Charles est un exemple classique de cette tension, et de ce ralentissement ou de cette stase dans le flux du récit : « Si le récit ne peut se passer de la description qui l'accrédite, la description ne s'accomplit qu'en perturbant le cours du récit [...]. Le texte de fiction est le lieu d'une belligérance continue. Ce conflit est multiple². »

Soit. Mais il est possible de prolonger ces analyses narratologiques et formelles pour qui « la rencontre du récit et de la description se présente comme une chronique rompue par une achronie »³. Il est clair ici, en effet, que cette hybridation d'une séquence narrative assumée par un « nous » à la fois ethnographe et mémorialiste des us et coutumes scolaires⁴ et de l'expansion descriptive d'une casquette d'un autre *genre*, se trouve aussitôt traversée, dès l'origine, par des

¹ A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1982 [1935], p. 96. On pourrait citer tout aussi bien Jean-Paul Sartre : « La casquette manifeste la stupidité de son propriétaire au point de n'être, en vérité, que Charles lui-même, métamorphosé en casquette », *L'Idiot de la famille*, 1, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1983 [1971], p. 617.

² J. Ricardou, « Belligérance du texte », *La production du sens chez Flaubert*, dans C. Gothot-Mersch (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, 1975, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ J'ai essayé d'analyser assez précisément ces problèmes de sociocentrisme narratif et d'ethnocentrisme culturel dans J.-M. Privat, « Le récit et ses lazzis », dans *Madame Bovary, 150 ans et après* (actes du colloque de Rouen, 2007), *Bulletin Flaubert – Maupassant*, 2008 / 23, p. 261-272.

coups de force évaluatifs et misérabilistes¹ : {{à part ce jour de son entrée où il nous prêta si fort à rire avec sa fameuse casquette, il serait}} Il serait maintenant impossible à aucun de nous, de se rien rappeler de lui » (définitif, folio 13).²

Une instance énonciative exogène, très vite, coupe court nerveusement à toute velléité de perception hétérodoxe : « C'était [...] une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette à des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. » (MB, p. 4).

Enfin... La *doxa* narrative impose ainsi au lecteur un mépris social d'une extraordinaire violence, avant même la description proprement dite de la casquette, comme s'il fallait prévenir toute possible empathie... Cette violence symbolique, en son idiolecte textuel et ses idéologèmes discursifs (pauvre : laid : muet : imbécile), serait même redoublée par une violence stylistique (nécessairement) forcenée :

Le réaliste [...] cherche à obtenir le trompe-l'œil par l'excessif du 'style' [...]. Un langage extraordinaire est appelé à suggérer des objets ordinaires. Il les métamorphose. Un chapeau devient un monstre, que le Héros réaliste, armé d'épithètes invincibles, chevauche, et fait bondir du réel dans l'épopée de l'aventure stylistique³.

Charles porte donc le chapeau. Une coiffure excentrique que pourrait aussi bien porter en d'autres lieux un sot de carnaval⁴ ou que pourrait en d'autres temps arborer un fol rituel⁵ ; à moins que ce « casque » ne singe le costume disparate et coloré d'un Arlequin de foire : entre « boudins circulaires » et « façon de sac » n'est-il pas vrai qu'en cette charlesque casquette « s'alternaient,

¹ Cette *folklorisation* de la casquette correspond classiquement au point de vue de la culture des classes dominantes sur les produits « incultes » des cultures subalternes considérés spontanément comme « une bizarrerie, une étrangeté, un élément pittoresque », pour reprendre les célèbres analyses d'Antonio Gramsci sur le statut du folklore – « une conception du monde et de la vie » - en situation dominée (*Osservazioni sul folklore*, 1950).

² *L'Atelier Bovary* /<http://flaubert.univ-rouen.fr/> donne un accès direct et organisé aux différents textes préparatoires du roman. On peut lire ainsi dans un brouillon de narration ce témoignage autobiographique, cru et cruellement symptomatique : « nous je ne me rappelle de lui que le jour seul de son entrée [...], ses allures paysannes, un esprit qui semblait peu brillant et sa fameuse casquette. »

³ P. Valéry, « Mauvaises pensées et autres », dans *Œuvres complètes*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, tome II, 1960, p. 802.

⁴ L'excentricité est une catégorie fondamentale de la perception ou du rapport carnavalesque au monde, selon Mikhaïl Bakhtine. Dans une variante, on retrouve même dans la casquette les éléments du « tuyau de poêle » (vol. 1, folio 7v).

⁵ On trouverait des équivalents sémantiques et symboliques dans la confection festive et la parade carnavalesque de la coiffé du personnage du Gille de Binche (Belgique) analysée par M. Mesnil, *Trois essais sur la fête. Du folklore à l'ethno-sémiotique*, Editions de l'Université de Bruxelles, coll. « Cahiers d'étude de sociologie culturelle », 3, Bruxelles, 1974, p. 27-43.

séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapins » ?¹ C'est à coup sûr un chef-d'œuvre de composite².

Le composite s'inscrit dans la conjonction des différentes formes géométriques du couvre-chef et se concrétise dans ses matériaux variés, ses couleurs diverses et l'hétéroclite de ses attributs. Cette coiffe mêle ou juxtapose en effet l'animal (poils, loutre, baleine, lapin) et le végétal (coton, gland), le masculin (gland) et le féminin (broderie), l'autochtone (chapeau rond) et l'étranger (chapska), le pauvre (bonnet de coton, carton) et le riche (velours, broderie, fils d'or), le neuf (visière) et le vieux, le rudimentaire (cordon) et l'élaboré (polygonne), l'informe (sac) et le géométrique (losanges), le profane (boudins) et le sacré (croisillon).

C'est un objet-monde, un microcosme de culture chosifiée dont la polysémie s'actualise à l'infini de nos lectures ou relectures. *Ce gland qui pend au bout d'un cordon* peut ainsi être tour à tour ou simultanément le fruit du chêne, l'extrémité de la verge, la figuration de l'imbécile ou encore un type de « sculpture monumentale ayant la forme du gland », si l'on en croit les dictionnaires. Et ce « petit croisillon d'or » en manière de gland relance le travail de signifiante en associant une vulgaire plaisanterie sexuelle à la légende dorée de l'art religieux³.

Cette condensation de traits culturels hétérogènes et hétéroclites, entre loufoquerie et bizarrerie, entre folie carnavalesque et bricolage onirique, a quelque chose en soi de transgressif (du bon goût, pire des fautes de goût...), sinon de subversif. Cette casquette est non moins à l'infini (ou peu s'en faut, comme on sait) des réécritures de Flaubert : « melon mou flottant et abandonné à son propre poids [...] », « sac oblong qui retombait sur l'oreille et se terminait par un carré de carton » (vol. 1, folio 6), etc.

Un ordre composite

La question proprement littéraire devient alors : comment les éléments composites qui composent toute cette « monstruosité en fait de chapellerie » (2^e scénario général) tiennent-ils ensemble ? En d'autres termes, quel est l'ordonnement (discursif) de ce désordre (éthico-esthétique) ?

Les flaubertiens le savent, deux « patrons » de la description de cette casquette indescriptible ont été produits jusqu'ici. Le premier est le modèle d'inspiration « linguistique » (la modélisation selon les

¹ Sur Charles déguisé en ChArlequin et la charlequinade de l'incipit, voir J.-M. Privat, *ouvr.cité*. Dans des versions abandonnées, il était question de « pantalon purée de pois » (vol.1, folio 5) et la casquette se présentait sur fond de drap « gros bleu » (vol. 1, folio 6) ou « couleur de pruneaux » (copiste, folio 3).

² Au sens purement factuel le mot « composite » - emprunté au latin classique *compositus*, participe passé de *componere*, *composer** - signifie « fait d'éléments divers ».

³ Le « croisillon » est à proprement parler « la traverse d'une croix ». Dans une variante il est question d'une « petite croix de fils d'or » (folio 7), le texte poursuivant ainsi très explicitement l'isotopie du religieux et de sa peu discrète *parodia sacra* (chantre, sermon, prière, croisillon). Notons encore que Flaubert avait aussi pensé à « un gland d'or »... (vol. 1, folio 6).

arborescences chomskyennes ou les emboîtements ricardoliens)¹; le second est le modèle dit « technologique » qui prend en compte non seulement l'ordre diégétique de sa construction narrative (*d'abord, ensuite, enfin*), mais aussi l'ordre référentiel de sa fabrication matérielle (*id est* un programme ordonné de gestes techniques) : « Une écriture de la représentation ne peut échapper à une mimésis de la technologie, s'agissant des descriptions et des objets décrits [...], objets plus ou moins manufacturés et artisanaux² ».

Il convient d'ajouter à ces deux modèles plus ou moins belligérants une tierce instance structurante qu'on pourrait appeler le modèle « architectural » (ou « artistique »)³. Il s'agit tout simplement de l'homologie entre l'architecture de la description et de l'architecture de la casquette. En effet, l'architecture de la description de cette casquette-là est donnée par le texte lui-même : « C'était une de ces coiffures d'ordre composite »⁴. Ouvrons un dictionnaire de la langue du XIX^e siècle. Le problème étant, comme le rappelait naguère Jean Ricardou, de ne pas procéder de manière « soustractive » et de s'exposer à commettre de fait un *péché mortel* interprétatif. Cette dommageable « restriction du texte » consisterait en effet selon notre théoricien, je cite, « à ne pas lire ce qui est écrit »⁵. Or, dans l'histoire de la langue française, le mot « composite » apparaît bel et bien, d'abord et uniquement, dans le syntagme « ordre composite ». Cette expression relève historiquement et prioritairement du vocabulaire de la grande architecture. Voici la définition qu'en donne par exemple le *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) :

COMPOSITE

T. d'Archit. Il se dit de l'un des cinq ordres d'architecture, parce que cet ordre est composé du corinthien et de l'ionique. Ordre composite. Chapiteau composite. Ordre composite, désigne aussi tout ordre qui est composé de plusieurs ordres, soit dorique, corinthien, ou ionique; et, dans ce sens, on dit pareillement : Un chapiteau composite. Une base, une corniche composite. COMPOSITE s'emploie aussi comme substantif masculin. Le composite participe du corinthien et de l'ionique. Le composite se met au-dessus du corinthien. Le chapiteau du composite.

¹ J. Ricardou, *ouvr. cité*, p. 88 ; p. 96.

² C'est à Philippe Hamon que l'on doit la notion de « programme technologique », différent de la simple « description diégétisée [...] ». Le poéticien ajoute : « Le texte ne copie pas le réel, mais copie autre chose qui est de l'ordre du technologique et non de la linguistique. » De ce point de vue, les balises descriptives (« elle commençait », « puis s'alternaient », « venait ensuite », « se terminait ») seraient une description de la technologie descriptive, une « méta-technologie de la technologie de l'écriture » en somme. *La production du sens chez Flaubert, ouvr. cité*, p. 108-109. Voir sur le même sujet et le même objet : Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette / Supérieur, 1993, p. 75-77.

³ Seul jusqu'ici, à ma connaissance, Francisco Gonzalvez Fernandez a repéré, même s'il le glose différemment, ce point décisif dans son ouvrage *La Scène originnaire de Madame Bovary*, Avant-propos de Ch. Grivel, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999.

⁴ L'expression apparaît très tôt dans les brouillons, et toujours sous cette forme. Jamais ailleurs à notre connaissance sous la plume de Flaubert romancier ou même épistolier.

⁵ J. Ricardou, « La chaîne de montage », dans *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 61-68.

On voit clairement que le sens tardif et parfois péjoratif de « composite »¹ est largement concurrencé par son sens primitif, artistique et valorisant². Le travail à la fois lexicologique et idéologique de Flaubert consiste à construire et à combiner une double et contradictoire perspective sémantique : d'une part, la formulation blessante de l'insuffisance esthétique de la casquette, une manière d'*ersatz* de *kitsch* : « une de ces coiffures » ; d'autre part, la référence anoblissante à la légitimité de l'art architectural antique³ et à la somptuosité de l'art architectural renaissant : un « ordre composite ». Cette ambivalence permet au narrateur d'imposer un modèle cultivé à un objet vulgaire ou plus exactement de (se) jouer de la tension entre la noblesse culturelle du narrateur et la *médiocritas* artisanale du référent.

Il est assez aisé de repérer comment opère cette *clé de voûte* de l'édifice textuel. En premier lieu, la casquette est décrite par une *base* typique des styles ioniques et corinthiens, *a fortiori* de leur conjonction : « Elle commençait par trois boudins circulaires ». On peut fort bien imaginer que suivent, selon une structure verticale tripartite commune aux différents ordres architecturaux antiques, le fût (« puis s'alternaient »)⁴ et enfin le chapiteau proprement dit (« se terminait »). Flaubert joue en second lieu de la polysémie du vocabulaire descriptif commun à la chapellerie et à l'architecture : « ovoïde » et « ove »⁵, « renflée »⁶, « bande »⁷, « boudins » (polysémie comprise)⁸, cercle, « cordon »⁹, « croisillon »¹⁰, « fils », « losanges », « polygone ». Tel est l'ordre de composition et la nature (verbale) des composants de la fameuse et *fumeuse* casquette à la richesse profuse et au subtil programme décoratif, comme il se doit. L'équivalent formel et textuel du haut

¹ Les dictionnaires contemporains (le *TLF* par exemple) ne signalent l'acception péjorative (disparate, hétérogène, hétéroclite vs simple, homogène, pur) que très secondairement : « L'œuvre composite de Shakespeare ; une langue composite. » Les critiques qui segmentent le syntagme « ordre composite » et qui tiennent pour obvie au XIX^e siècle la dévalorisation lexicographique de l'adjectif « composite » commettent ainsi un double contre-sens, philologique et esthétique. Ils confondent les inférences sémantiques construites par le cotexte flaubertien et la signification obvie du terme au XIX^e siècle.

² Le Dictionnaire *Littre* (1873) est encore plus précis dans la description de l'acception artistique du terme *composite* (1545) : « Terme d'architecture. Qui appartient à un cinquième ordre d'architecture inventé par les Romains, où le chapiteau, ayant au bas les feuilles d'acanthé corinthiennes, se termine en haut par la volute ionique. Base, chapiteau composite. L'ordre composite. L'entablement de Saint-Paul à Paris est d'ordre composite. *S. m.* Ordre composite. Le composite est venu après les autres ordres. »

³ L'isotopie romaine (latine) est fortement présente dans le vocabulaire même de l'incipit, de l'épique *Quos ego* virgilien (*Enéide*, I, 135) au pensum infligé à Charles : « Vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum* » (*MB*, p. 5).

⁴ Flaubert avait songé dans un premier temps une formulation encore plus explicitement architecturale : « puis montait un dôme dur, très tendu, à côtes régulières » (folio 6).

⁵ L'ove est un terme utilisé en architecture et dans les beaux-arts pour désigner un ornement de chapiteaux et de moulures en forme d'œuf.

⁶ « Renflé » se dit de certaines choses qui vont en grossissant dans quelque partie de leur longueur. En architecture on parle de *Colonne renflée* (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1835).

⁷ Se dit, en architecture, de différents membres plats et unis qui ont peu de saillie. *Le fût des colonnes est quelquefois orné de bandes* (*Ibid.*).

⁸ Le boudin est le gros cordon de la base d'une colonne.

⁹ Le cordon est un ornement mural consistant dans une bande extérieure de pierre arrondie.

¹⁰ Le croisillon, traverse d'une croix d'une croisée, désigne aussi des éléments d'une charpente ou de tout autre objet manufacturé qui se croisent perpendiculairement et se maintiennent réciproquement.

du chapeau / chapiteau qui identifie par excellence l'ordre composite serait ainsi, à l'évidence, ce « polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait [...] un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland ». On s'attendrait presque à lire, en manière d'anamorphose dévoilée... *feuille d'acanthé*.

Des profondeurs d'expression

Cet usage terminologique précis - « ordre composite » - et ces allusions parodiques aux codes de l'architecture gréco-romaine sont bien sûr à rapporter à la culture des humanités que partagent et les deux voix narratives (les brouillons étaient encore plus explicites sur leurs compétences rhétoriques sur le sujet)¹ et leurs lecteurs. Le lecteur retrouvera d'ailleurs les canons de l'architecture grecque lors de la description de la mairie d'Yonville :

La mairie, construite sur les dessins d'un architecte de Paris, est une manière de temple grec qui fait l'angle, à côté de la maison du pharmacien. Elle a, au rez-de-chaussée, trois colonnes ioniques et, au premier étage, une galerie en plein cintre, tandis que le tympan qui la termine est rempli par un coq gaulois [...]. (*MB*, p. 74)

Et Flaubert nous replongera dans le souvenir des classes de rhétorique avec le discours comitial de Lieuvain et plus explicitement encore avec M. Homais, l'homme au bonnet grec et qui cite du latin lorsqu'il est « exaspéré » : « Il avait médité sa phrase, il l'avait arrondie, polie, rythmée ; c'était un chef-d'œuvre de prudence et de transitions, de tournures fines et de délicatesse ; mais la colère avait emporté la rhétorique [...] » (*MB*, p. 255)².

C'est bien en effet sur le modèle rhétorique scolaire de l'*elocutio* comme art du style que Flaubert compose ce pastiche de description ornementale, comme si les feuilles d'acanthés

¹ Flaubert avait une estime réelle et déclarée pour son professeur de rhétorique, Gourgaud-Dugazon. Étudiant à Paris, il lui écrit pour lui parler de son désintéret pour les études de droit et des ses inquiétudes et interrogations en matière d'écriture littéraire : « J'ai dans la tête trois romans, trois contes de genres tout différents et demandant une manière toute particulière d'être écrits. C'est assez pour pouvoir me prouver à moi-même si j'ai du talent, oui ou non. J'y mettrai tout ce que je puis y mettre de style, de passion, d'esprit, et après nous verrons. Au mois d'avril je compte vous montrer quelque chose » (Lettre à Gourgaud-Dugazon, 22 janvier 1842). Rappelons simplement ici que le « professeur de rhétorique » enseigne alors le français, le latin, le grec, la morale par le biais de la religion et l'histoire ; ainsi, « pendant l'année - ou les deux années - qui couronne leur cursus d'humanités, les jeunes gens étudient dans la classe de rhétorique les préceptes de l'art oratoire, lisent les orateurs et les historiens et composent force discours en prose : lettres, narrations, éloges, harangues, controverses », F. Douay-Soublin, « Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique », *Revue d'histoire de l'éducation*, INRP, Paris, n° 74, 1997, p. 163. Nous avons analysé ailleurs (*ouvr. cité*) comment Charles conjoint, lui, inélégance du vêtement (et du corps) et inélégance de la phrase : « Il n'avait guère d'élégance dans les tournures » (*MB*, p. 6). Flaubert homme de lettres et rhétoricien accompli avait même écrit dans des phrases préparatoires (vol. 2, folio 20f) que dans les « tournures » Charles n'était « guère plus fort qu'un charretier » et qu'il n'entendait « rien du tout à la syntaxe. »

² Homais annonce à Emma de la mort de son beau-père.

corinthiennes et les volutes ioniques s'épanouissaient en fleurs de rhétorique et en figures entrelacées. Mais les « défauts » de style – choix des mots et des figures, ordre de la composition - sont coextensifs à la description même de cette casquette. Flaubert commet délibérément tous les « abus » que les cours de belles-lettres de son époque décrivent clairement et dénoncent vivement : l'*amplificatio* exagérée eu égard à la modestie de l'objet ; l'*enflure* d'un style *ampoulé* en décalage thématique avec son sujet ; les tournures syntaxiques *forcées* ou saturées de complexité ; l'hybridation d'un genre *épidictique* (ici le blâme et le laid) et d'une figure de pensée comme la *prosopographie*¹ ; l'usage peu naturel des tropes comme l'artifice de la *personnificatio* (d'une casquette) ; l'*équivoque* de certaines expressions (boudins, gland) et le jeu paronymique désinvolte (chapeau rond / chaperon « rouge »), etc.² Ce savant et ludique désordre rhétorique dans la mise en œuvre des normes d'une écriture qui se doit d'être naturellement élégante conduit à un composite désordonné et transforme la casquette en une « synthèse de toutes les disgracieusetés »³. Cette dérision lettrée de la rhétorique triomphe dans la pointe de la description⁴ dont le style se doit d'être non seulement orné mais expressément *brillant* : « La visière brillait »... Flaubert trouve ainsi dans l'ambivalence cotextuelle du mot « composite » et de l'expression « ordre composite » une solution scripturale et axiologique très habile en construisant une architecture descriptive composée de cette « combinatoire d'éléments préétablis organisés d'une façon spécifique » que recherche – dubitatif - tel poéticien contemporain⁵ : un modèle architectural redoublé par un modèle rhétorique, un double réglage artistique et stylistique.

Mikhaïl Bakhtine avait sans doute vu juste, dès longtemps : « Le genre romanesque a trois racines principales : l'épopée, la rhétorique, le carnaval »⁶. En effet. Cette fameuse description est une manière d'*exemplum* de la culture, « une façon » *hénaurme* de signer la polyphonie culturelle constitutive du roman en tant que genre moderne. La casquette de Charles synchronise, synthétise et syncrétise un univers culturel bigarré et saturé, hétérogène et excentrique, à la fois composé et composite. Et le roman devient le conservatoire de cet imaginaire objet de collection qui disparaît du récit sans laisser de traces autres que les lignes qui en tracent à jamais le dessin. Mais le *patron*

¹ La prosopographie est définie par les traités de rhétorique du XIX^e siècle comme la description de l'extérieur d'un être animé.

² E. Bousson de Mairet, « Défauts du style », dans *Cours élémentaire et abrégé de Belles-Lettres, à l'usage des collèges et des maisons d'éducation*, Paris, Hachette, 1846, p. 36-43 et « Des descriptions », p. 97-99.

³ La phrase mérite d'être citée exactement : « Une de ces casquettes d'ordre composite qui réunissent en elles seules les disgracieusetés & inconvénients de toutes les autres » (vol. 1, folio 7v).

⁴ Selon R. Debray Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 240 : « chez Flaubert, la valeur d'un objet inventorié est inversement proportionnelle au nombre des éléments détaillés [...]. L'ultime détail mis en évidence tend à annuler la somme. » Certes, on peut décrypter chez l'écrivain un « acharnement à désintégrer la pièce, détail après détail, en même temps qu'à l'emplit d'une prolifération grotesque du minuscule », mais on admettra plus difficilement que « la représentation creuse son impossibilité avec ses propres lois », lois trop systématiquement tenues pour seulement réflexives ou autotéliques par la critique hyper moderniste.

⁵ J. Molino, « Logiques de la description », *Poétique*, 1992 / 19, p. 368.

⁶ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963, p. 153.

stylistique et idéologique de ce dessin se disséminera au fil d'or du texte, comme on pouvait s'y attendre chez un auteur comme Flaubert si attentif à la texture de l'œuvre¹. Ainsi, le pâtissier d'Yvetot rivalisera-t-il lui aussi d'ingéniosité artisanale² pour la noce d'Emma, œuvre gourmande du chef et chef-d'œuvre de gérance descriptive où se construit et se conjuguent, plan après plan, en une miniature composite et un microcosme culturel syncrétique, architecture grecque antique et monumentale, architecture médiévale en son style troubadour et imagerie des amours romantiques et de leurs mythes :

Il apporta lui-même au dessert une pièce montée qui fit pousser des cris. A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portique, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de roses naturels, en guise de boules, au sommet (*MB*, p. 30).

Mais il semble que la position de écrivain (dans le champ littéraire et dans le champ social) soit partagée plus généralement entre la tentation de la pureté de l'harmonie classique et la propension qui le porte à rechercher dans les ressources du composite esthète les sources d'une poétique : « Il me semble que ma lettre est un peu bête, mon cher Carolo [...], elle est faite de pièces et de morceaux comme un habit d'arlequin – c'est une mosaïque [...]. C'est même là ce qui en constitue l'originalité.³»

Ainsi, à la Vaubyessard, « sur la ligne courbe du chemin sablé » qui conduit au château, ses deux ailes et ses trois perrons, « entre des bouquets de grands arbres espacés », s'offrent au regard ravi « des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige qui bombent leurs touffes de verdure inégales » (*MB*, p. 48). Et au lendemain du bal donné en son château de construction moderne (« à l'Italienne ») par le Marquis d'Andervilliers,

on s'alla promener dans la serre chaude, où des plantes bizarres, hérissées de poils, s'étagaient en pyramides sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents trop pleins, laissaient retomber, de leurs bords, de longs cordons verts entrelacés. (*MB*, p. 55-56)

¹ Nous n'avons pas la place pour développer dans le cadre de cet article la dissémination du motif de la casquette dans *Madame Bovary*.

² Nous ne pouvons pas plus dans le cadre de cette contribution développer ce point crucial d'économie politique pour comprendre l'artisanat de l'écriture de Flaubert, et son idéologie.

³ Lettre à sa sœur Caroline, 20 décembre 1843.

Les sources d'une poétique, et les ressorts d'une politique aussi lorsqu'il s'agit de s'essayer (brouillons, vol 2, folio 26) à décrire des univers sociaux moins aristocratiques, l'arrière-salle de l'auberge de la mère Lefrançois par exemple, entre *tôle vernie* et *diadème de cuivre*, entre *fût de colonne* et *coin de casquette*:

le percepteur s'assit, ayant la porte à sa droite et sa gauche
un
le petit poêle en tôle vernie, étroit comme un
et garni d'un diadème de cuivre
fut de colonne, sur de hautes pattes qui posaient
sur un rond de sable. - ferma la porte & releva
faisait le coin sa casquette
- voilà comme il est ! dit le pharmacien quand
la porte fut fermée.

Croyances et superstition chez les Goncourt : romanciers et/ou ethnologues ?

Silvia Disegni
Université de Naples « Federico II »

Dans l'œuvre des Goncourt qui ont ouvert la voie au réalisme et au naturalisme, et contrairement à ce que l'on pourrait penser, la part faite aux croyances et à la superstition présentes dans les « basses classes », comme ils les appellent (mais aussi dans d'autres classes comme la bourgeoisie ou la noblesse), est loin d'être négligeable. On en trouve des traces dans tous les genres et les registres abordés, par exemple celui de la fantaisie¹ qui domine dans un recueil de nouvelles intitulé *Voitures de Masques* (1856) ou celui du réalisme dans les romans comme *Germinie Lacerteux* (1864), *Mme Gervaisais* (1869), *La fille Elisa* (1877), écrit par le seul Edmond mais préparé par les deux frères, voire dans les volumes d'histoire où les grands de la terre se livrent souvent à des pratiques superstitieuses, et enfin dans le *Journal*, où ils rendent compte de leurs enquêtes et commencent à élaborer une mise en écriture littéraire de certains faits liés au phénomène dans lesquels ils s'impliquent souvent. Comment s'en étonner ? N'appartiennent-ils pas à une période où tant d'écrivains se considèrent « maudits » (en particulier au sein de la bohème) ou affectés par le « guignon », comme Baudelaire, en donnant à ces termes un sens qui investit un état d'âme, le statut même de l'écrivain de la modernité ou une poétique ? Je me limiterai ici à m'interroger sur les ambivalences de leur attitude face à un phénomène qui fut au cœur de la production romantique², souvent sur le mode fantastique ou sur un mode réaliste qui ne les satisfait nullement, par exemple chez George Sand³, phénomène auquel les romanciers réalistes de la deuxième moitié du XIXe siècle n'ont pu se soustraire dans leur représentation du « peuple » et du « réel ». Il faudra alors se demander quelle a pu être leur approche à celui-ci et si leur démarche, tant dans l'enquête que dans l'écriture, a quelque chose à voir avec l'ethnologie ?

¹ Sur la fantaisie héritée des petits romantiques et très en vogue dans la presse du temps, sur ses modalités et son importance dans la formation de beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle, voir *La fantaisie post-romantique* (dir. J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

² De précieuses indications pourront être fournies dans *Savoirs romantiques* (dir. D. Fabre et J.-M. Privat), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

³ À la lecture du chapitre 5 de la *Mare au Diable*: « Le XIII^e siècle, Boucher, les peintres et les romanciers de trumeaux n'ont donné que des rubans au paysan ; Mme Sand lui prête une âme et son âme. » Ils lui nient donc toute capacité ou volonté d'écoute de l'altérité et relève un manque de vérité dans la narration des faits : « Génie faux et faux génie » (E. et J. de Goncourt, *Journal . Mémoires de la vie littéraire* (éd. R. Ricatte en 3 vol., dorénavant *J*), 3 au 21 septembre 1857, Paris, Robert Laffont, 1989, t. I, p. 296).

1. Leur intérêt s'inscrit sans doute dans une pratique et dans un regard d'ethnologue que posent ces romanciers sur le « peuple », dont ils parlent comme pourraient le faire des hommes de terrain qui prendraient pour objet d'étude l'autre que soi, situé ailleurs, à une certaine distance (dans un contexte géographique éloigné, les ethnologues ; dans une périphérie urbaine, nationale et sociale géographiquement plus proche, les écrivains, que l'on serait alors tenté de rapprocher des plus récents ethnologues de la vie urbaine (plus encore que de l'anthropologie « du proche »). Pour chacune de ces deux typologies, il s'agit de se rapporter à l'autre à partir d'une expérience directe et de l'échange: il faut savoir entrer dans un monde et s'en faire accepter, écouter et observer l'autre dans son milieu pour le connaître, puis tirer des lois générales sur le fonctionnement du groupe à partir des différents éléments du contexte dans lequel il se situe. Il s'agit enfin de comprendre le rapport qu'il entretient avec le cosmos et l'inconnu, sans néanmoins négliger le caractère singulier de l'individu choisi pour le représenter. Ainsi, on peut constater une démarche analogue chez les deux écrivains et certains ethnologues en ce que les premiers titrent leurs romans du nom de leur héros ou héroïne, en en soulignant la singularité, tout en éprouvant le besoin d'y ajouter un sous-titre généralisant qui renvoie à un groupe d'appartenance dont le personnage serait le paradigme (tel par exemple *Renée Mauperin* initialement sous-titré *La Jeune Bourgeoisie* (1864)), et les seconds, les tenants d'une ethnologie où Gérard Toffin relève le « passage du singulier à l'universel, de l'individu au collectif », qui « repose [...] sur un postulat rarement questionné : l'identité entre la partie et le tout¹. »

En outre, chacun entend rendre compte du monde dont il parle d'une manière « scientifique », adjectif commun, malgré les différences d'acception, aux discours des représentants des sciences humaines alors naissantes et à ceux des romanciers de la mouvance réaliste qui, à un moment de légitimation du genre, élaborent une poétique à partir du « document humain », selon une méthode empruntée elle aussi aux sciences naturelles². Car paradoxalement, au moment même où ethnologie et littérature s'autonomisent, elles cherchent toutes deux une manière de légitimation à partir de la transposition d'une démarche scientifique dans leur propre domaine, au nom de l'« objectivité ».

Un rapprochement entre démarche et objet des deux romanciers et d'un ethnologue pourrait être confirmé par plusieurs textes des Goncourt. Je commencerai par le plus tardif car il est le plus explicite. Il s'agit d'un passage de la préface des *Frères Zemganno* (1879) écrit par le seul Edmond. Son jugement, contestable, qui fait de l'homme du peuple un sujet analogue à celui de l'homme

¹ G. Toffin, « Ecriture romanesque et écriture de l'ethnologie », *L'Homme*, 111-112, 1989, p.42.

² Voir C. Blanckaert, « Fondements disciplinaires de l'anthropologie française au XIX^e siècle. Perspectives historiographiques », *Politix*, 29, 1995. L'auteur relève qu'à partir des années 30 du XIX^e siècle, « inventaire du phénomène humain, l'anthropologie participe à cette date du vaste courant des sciences naturelles. Elle apparaît sous ses équivalents d'*histoire naturelle de l'homme* puis d'*ethnologie* [...] » (p. 31).

« primitif » dont s'est occupé l'ethnologie favorise le rapprochement. Il explique le rapport étroit qui existe entre une esthétique (le réalisme) et un objet (les hommes du peuple). Ainsi, le réalisme a commencé par décrire « la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées », contrairement au parisien et à la parisienne de la société qui sont « des civilisés excessifs ». À un tel objet correspond une démarche que l'on pourrait qualifier ethnographique¹ (bien plus que journalistique) :

ces hommes, ces femmes, et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasineurs d'observations, d'innombrables notes prise à coups de lorgnon, de l'amasement d'une collection de *documents humains*, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie. Car seuls, disons le bien haut, les documents humains font les bons livres : les livres où il y a de la vraie humanité sur les jambes².

Par ailleurs, il est un célèbre passage du *Journal* (3 décembre 1871) où, après s'être plaint de devoir enquêter dans des « milieux répugnants » pour écrire le roman, l'énonciateur³ tente d'expliquer la raison de ce choix :

[...] peut-être parce que je suis un littéraire bien né et que le peuple, la canaille si vous le voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues et non découvertes, quelque chose de l'*exotique*, que les voyageurs vont chercher avec mille souffrances dans les pays lointains. (*J*, t. II, p. 476)⁴

De tels propos sont repris sous une autre forme dans un passage moins célèbre du 22 août 1875 où, après avoir noté combien il leur en avait coûté de recueillir le « vilain et laid document avec lequel » ils avaient « construit » leurs « livres », Edmond parle de « l'attirant de ce monde neuf, qui a quelque chose de la séduction d'une terre non explorée pour un voyageur (*J*, t. II, p. 658) ».

On pourrait lire, dans l'une le déplacement géographique du plus lointain au plus proche, qui investit alors une distance sociale plus que spatiale, une analogie, quoique dans un autre registre, avec celui qu'accomplissent nombre d'écrivains de l'époque romantique. Alexandre Dumas, qui

¹ La durée de leurs enquêtes est plus longue que celles de presse et plus proche de celles des ethnologues. Les leurs se différencient de celles de Zola où d'autres écrivains dont la pratique est sans doute liée à leur expérience journalistique et au reportage naissant. Edmond a souvent reproché à celui-là de prétendre connaître un monde à travers un voyage relativement court, Zola écrivant ses carnets lors de sa visite des mines ou lors de ses séjours à Lourdes, Rome. Les notes des Goncourt s'étendent sur une longue durée, comme Edmond le souligne le 27 juin 1889 (*Journal*, t.III, p. 286). À propos d'auteurs comme Bourget et Maupassant prêts à utiliser le dernier fait divers, il écrit : « ces messieurs n'atteignent pas l'intérêt biographique d'une *Renée Mauperrin*, une figure qui est la résultante de vingt années de notes écrites dans le contact intime, à l'intérêt biographique d'une *Germinie Lacerteux*, une figure peinte d'après nature, jour par jour, avec l'éveil intrigué d'une curiosité d'observateurs opérant pendant quatorze ans ». Certes, les Goncourt vivant de rente ont plus de temps mais aussi leur expérience journalistique, limitée, ne leur a pas donné des habitudes d'enquêtes de presse que les autres écrivains de la même mouvance ont su exploiter (mis à part Flaubert, dans la même condition qu'eux).

² E. de Goncourt, *Les frères Zemganno*, Naples-Paris, Liguori-Nizet, 1981, p. 26.

³ Le *je* du *Journal* est généralement un *je* qui renvoie aux deux frères jusqu'à la mort de Jules en 1870.

⁴ E. Auerbach a rendu célèbre le passage qu'il cite en partie dans le chapitre intitulé « Germinie Lacerteux » de *Mimesis*, mais dans une optique différente de la nôtre.

intitule son roman *Les Mohicans de Paris* (1854-1859), cherche, comme Sue, au cœur même de la capitale contemporaine, ce que d'autres, comme Fenimore Cooper, avaient trouvé dans des terres éloignées et des populations « primitives » bien étrangères à la modernité, dont elles furent cependant les victimes (*Le dernier des Mohicans*, 1826). Les Goncourt quant à eux s'intéressent au phénomène du déracinement culturel de personnages qui, malgré leur tentatives d'adaptation à une culture parisienne et moderne, régie par la laïcité et dont l'une des meilleures expressions est la blague cynique (celle de l'ouvrier parisien Gautruche par exemple dans *Germinie Lacerteux*), n'en garde pas moins la trace des croyances du terroir, « des restes de [...] religiosité¹ », comme par exemple la superstition. Pour qualifier la fille Elisa faisant le trottoir dans les rues de Paris, Edmond à recours à une expression très particulière : « la femme primitive modifiée », modifiée évidemment par sa vie de prostitution mais aussi par la capitale qu'elle perçoit à travers une vision du monde « primitive », avec une « imagination frappée et toujours troublée par des appréhensions, par des craintes, par des peurs de l'inconnu d'un avenir fatal, dont elle va d'avance demander le secret aux tireuses de cartes (*FE*, p. 61-62). »

2. « Sauvage » est un autre terme fréquent dans les romans des Goncourt qui l'utilisent à plusieurs niveaux. D'abord, pour désigner les réactions extrêmes d'un personnage malade, d'origine populaire, provinciale et rurale quoique transféré en milieu urbain, à Paris, fortement conditionné par la nature et ses éléments, à l'instinct peu maîtrisé qui le rapproche de l'animal, appartenant à une culture et des croyances ancestrales que l'on pourrait qualifier de « primitives », selon un terme cher à l'époque, et empreintes de « superstitions » (le mot est récurrent sous leur plume). Ils reconnaissent à celles-ci de renvoyer à une véritable vision du monde et à une symbolique, de fournir parfois le langage de leur pathologie à certains de leurs personnages. Prenons en pour exemple la servante Germinie Lacerteux ou la fille Elisa, du roman homonyme, ou encore l'amant brutal de celle-ci, Tanchon, le soldat, pâtre des Landes dans son enfance, qui tenta de la violer et qu'elle assassina. Il est dit de lui :

Sa vie s'était passée dans le vent, la pluie, l'orage, les déchaînements mystérieux des forces de la nature. Depuis l'âge de huit ans, ses yeux avaient vu les aubes et les crépuscules de chaque jour : toutes les heures de la terre troubles et voilées, et pleines de visions et d'apparences et disposant l'esprit du berger à la croyance peureuse aux choses surnaturelles, et peuplant son imagination de toutes sortes de noires interventions des puissances occultes. Il était né sur une terre arriérée en laquelle s'éternisait le passé d'une vieille province, dans un département lointain, encore sillonné d'antiques diligences et où se dressait à chaque bifurcation de deux chemins une croix de pierre. (*Ibid.*, p. 120)

¹ E. de Goncourt, *La fille Elisa* (dorénavant *FE*), Paris, Zulma, 2004, p.61.

Une fois devenu adulte, sa vision du monde imprègne sa conception du catholicisme : « il était resté croyant à son catéchisme, captivé par tout le miraculeux qu'il enseigne », « tourmenté de l'appréhension des feux matériels d'un enfer, de la crainte d'un vrai diable qu'il n'était pas bien sûr de n'avoir pas vu, une fois sous la forme d'un loup blanc [...] (FE, p. 121-122) ».

Mais le terme « sauvage » et ses dérivés, si fréquent sous la plume des Goncourt pour qualifier ses personnages et leur appartenance culturelle, renvoie aussi à des groupes entiers dont l'exotisme est à lire aussi bien dans une distance géographique (le Sud de l'Europe) que temporelle (le passé). Au-delà des frontières nationales, il renvoie par exemple au « peuple » de Rome, si présent dans *Madame Gervaisais*, qui se distingue par l'importance accordée à la superstition dans sa vie quotidienne et dans sa pratique du catholicisme (elle est alors considérée comme un reste de pratiques païennes ancestrales)¹. Prenons en pour exemple la description de l'intérieur de Saint Jean de Latran le jour du Samedi Saint qui offre à l'héroïne « le spectacle de la piété fauve qu'y apporte, avec sa foi d'animal sauvage, le peuple de la campagne de Rome² » ou, « entre les grands murs de marbre » celui de « ce peuple en haillons » qui « paraissait l'invasion et le campement d'une religion barbare, rustique et brute, fiévreuse, impatiente (MG, p. 126) ». Il renvoie ailleurs, sous sa forme adverbiale, à un quartier populaire de la capitale qui semble également réunir, pour le narrateur parisien, un double exotisme, spatial et temporel :

un quartier sauvagement populacier, rejeté, isolé, sur la rive droite du Tibre, le quartier ouvrier des manufactures des tabacs, des fabriques des bougies et des cierges pour les centaines d'église de la ville ; le faubourg lointain, perdu, arriéré, qui garde le vieux sang de Rome dans ces mains d'hommes prompts au couteau [...] cette espèce de banlieue où semble commencer la barbarie d'un village italien, mêlant à un aspect d'Orient des souvenirs d'antiquité. (*Ibid.*, p. 220)

C'est là que Mme Gervaisais choisit d'habiter pour se rapprocher de son nouveau confesseur, le terrible père Sibilla qui entend « mortifier et ravalier sa foi savante et hautaine jusqu'à l'enfance des contes saints à l'usage des enfants et du peuple enfant de Rome (*Ibid.*, p. 219) ». Or, est-ce un hasard, avant d'être affecté à la paroisse romaine, le père Sibilla avait été « missionnaire à travers les peuplades des sauvages » « sous le ciel féroce de l'Afrique (*Ibid.*, p. 215) ». Les deux expériences, réunies dans un même personnage, auraient l'air d'être complémentaires, la première semblerait presque propédeutique à la seconde. Est suggérée, dans une sorte de glissement

¹ La superstition du Sud et en particulier de l'Italie et de Naples avait fasciné les romantiques comme on peut le voir dans leur représentation des terres du Sud (par exemple Stendhal dans *Rome, Naples et Florence* (1826), Dumas dans *Le corricolo* (1841), puis plus tard Gautier, l'ami des Goncourt, dans *La jettatura* (1857). Je renvoie aux chapitres « Illuminismo napoletano e magia : la jettatura » et « Romanticismo, protestantesimo e jettatura », de l'ouvrage pionnier d'E. De Martino, *Sud e Magia*, Milan, Feltrinelli 1989[1959], p.157-171.

² E. et J. de Goncourt, *Madame Gervaisais* (1869, désormais MG), Paris, Gallimard, 1982, p. 125-126.

significatif, voire de parataxe propre au discours clandestin sur la magie¹, l'analogie de deux réalités présentées l'une et l'autre comme des niveaux ou des formes différentes de « sauvagerie », malgré la distance apparente que peut séparer une réalité appartenant à l'Afrique la plus profonde et celle du quartier populaire périphérique d'une capitale occidentale qui, dans l'isolement qui le protège des ingérences et parce qu'« oublié », « conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout », même de la superstition.

Généralement, l'attitude des Goncourt à l'égard du monde où ils vont « ramasser » des documents humains est ambivalente. Elle tient à la fois de la fascination et du mépris. Elle pourrait alors les distinguer de celle d'un ethnologue qui n'entendrait pas porter de jugements de valeur sur l'objet de son étude, au nom de la science, n'entendrait pas non plus exprimer sa propre supériorité sur celui-ci, à un moment donné de son enquête (ce qui menace pourtant tout ethnologue et qui sera interrogé plus tard dans l'histoire de l'ethnologie). Dans leur discours, les deux frères affichent leur mépris, une forme de distance à l'objet qui n'est pas contemplée par l'attitude scientifique pourtant revendiquée mais relève plutôt de critères moraux et idéologiques (de classe) : il y aurait comme une honte à s'occuper de « sauvages », à mener une telle « enquête sociale »² quand on appartient à l'aristocratie. Edmond se compare à un agent : il éprouve une sorte de répugnance à faire, pour écrire le roman, « métier d'agent de police et de mouchard [...] pour ramasser [...] la vérité vraie (*J*, 3 déc. 1871, t. II, p. 476) », termes repris en 1875. Il justifie alors leur intérêt pour ce monde par le défi esthétique que son frère et lui ont voulu lancer à partir de ces enquêtes, ce qui pourrait bien être la revendication d'une appartenance à la culture de sa classe (à une culture « haute » qui se distingue par le travail sur la forme, le style), comme l'avaient fait Flaubert ou Baudelaire. Comme pour eux, il s'agit de faire de l'or avec de la boue (*J*, 5 février 1869, t. II, p. 198), en exploitant l'écart entre le référent (sauvage) et l'art (la haute culture) : un écart qu'Edmond trouve également aux deux niveaux extrêmes d'une même catégorie : « un peintre a mille fois plus de chances de faire une œuvre ayant du *style* d'une fille crottée de la rue Saint-Honoré que d'une Lorette de Bréda », déclare-t-il dans le *Journal* le 3 décembre 1871. Cette tâche d'écrivain justifierait donc « le dur, le pénible » travail que représente pour les deux frères la recherche sur le terrain du document humain, l'une des formes du sacrifice accompli au nom d'une littérature et d'une nouvelle idée de romancier que les Goncourt contribuent à forger : à la recherche de la beauté (contrairement à l'ethnologue) en même temps que de la vérité (comme lui), à partir d'un travail acharné et pesant sur lequel Edmond revient le 22 août 1875, tout en nous éclairant sur les modalités de son parcours et en s'interrogeant sur sa propre démarche :

¹ Voir J. Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, 1977.

² Préface de 1864 à *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990, p. 56.

On ne saura jamais , avec notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, combien le vilain et le laid document, avec lequel nous avons construit nos livres, nous a coûté. Ce métier d'agent de police consciencieux du roman populaire est bien le plus abominable métier que puisse faire un homme d'essence aristocratique [...] puis, assez vite, la tension des sens, la multiplicité des observations et des remarques, l'effort de la mémoire, le jeu des perceptions, le travail hâtif et courant d'un cerveau qui *moucharde* la vérité, grisent le sang-froid de l'observateur et lui font oublier dans une sorte de fièvre les durées et le dégoût de son observation (*J*, t. II, p. 658).

Certes, on est loin de l'attitude scientifique proclamée dans la préface de *Germinie Lacerteux* (« aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science [...] »). Néanmoins, au-delà du jugement moral et de classe qui s'y donnent à lire, ces propos lucides ont le mérite de relever le poids du travail de terrain : par exemple, « les durées » de l'observation ne sont pas sans rappeler « les heures oisives pendant que l'informateur se dérobe », « ces mille corvées qui rongent les jours en pure perte » de *Tristes Tropiques* ; mais aussi la part de la subjectivité dans l'élaboration de toutes les données qui sont le fruit de l'observation, dans la construction d'un sens à partir de celles-ci, et encore, dans la fièvre qui suit la phase première où commence le travail de mise en ordre et d'interprétation. Y sont également formulés, d'une certaine manière, les doutes de l'ethnologue sur son intrusion dans le monde de l'autre, en même temps qu'une posture de supériorité (il est vrai, extrême) de la part du romancier réaliste par rapport à son objet, posture qui a sans doute quelque chose à voir, dans l'autre domaine, avec celle de l'« ethnologie coloniale », remise en cause dans le courant du XX^e siècle¹.

Cependant, on peut lire dans ces propos un autre type de justification portant sur la nature même de toute enquête de terrain, dévalorisée dans le texte par la métaphore du policier et du mouchard et qui détonne dans un contexte où est, par contre, fortement valorisée la figure de l'écrivain, appartenant à part entière à la communauté littéraire par le respect de certains de ses codes. Étrangement, on retrouve un mépris analogue pour le travail de terrain au sein même de la communauté de l'ethnologie naissante, contemporaine des Goncourt. Dans la constitution de la nouvelle discipline, le travail empirique mené sur les peuples dits « primitifs » était mal jugé par la « haute » culture universitaire « qui avait investi des territoires « nobles », par exemple l'étude des civilisations extra-européennes possédant des traditions écrites ou une histoire monumentale [...] au détriment des enquêtes empiriques menées chez les « sauvages » ou chez les peuples récemment colonisés². » Telle pourrait être l'attitude des Goncourt. S'il faut leur reconnaître d'avoir pratiqué avec une telle constance ce que l'on ne pratiquait pas encore dans le champ littéraire ni dans celui de l'ethnologie en France à leur époque (et de l'avoir fait sur une durée plus étendue que ne le fit

¹ Voir à ce propos le séminaire organisé par D. Fabre (EHESS, à partir de 2011-2012) : *Les ethnologues et le fait colonial(1920-1960)*.

² C Blanckaert, *art. cité*, p. 43.

Zola), d'avoir surmonté un « dégoût », alors partagé, pour accomplir leurs enquêtes sur le peuple, on peut penser néanmoins qu'il les ont réalisées dans le seul but de faire participer le roman de la « haute culture », au nom de laquelle tout est possible à l'époque de la modernité. Le choix de l'hypo-texte tragique, auquel ils entendent hisser le roman, en est bien la preuve. Par ailleurs, il serait inexact de réduire leur intérêt pour l'exotisme à cette seule forme « primitive ». Il faudrait le rééquilibrer par une autre expression plus élevée, voire plus consacrée de la notion d'exotisme qui appartient à la prestigieuse tradition orientale, certainement plus documentée : l'art japonais, dont on sait l'importance qu'il a eu dans la vie et l'œuvre des deux frères considérés comme les précurseurs du japonisme fin de siècle. D'ailleurs, la coprésence de ces deux types de codes est à l'œuvre dans un passage de *La fille Elisa* où un même phénomène, la peur de l'avenir de l'héroïne, est représenté à partir de deux visions du monde dont l'une appartient à une religion orientale consacrée (signe de grand capital culturel), l'autre à celle de la croyance populaire. L'interprétation valorisante du phénomène de la part du narrateur cultivé semblerait rehausser la manière dont Elisa en fait état pour lui donner valeur universelle :

Une imagination où, dans la terreur religieuse d'un de ses cultes de l'extrême Orient pour ses divinités du Mal, est assis tout en haut des tremblantes adorations de la femme : Monsieur le Préfet de police. Une imagination frappée et toujours troublée par des peurs de l'inconnu d'un avenir fatal, dont elle va d'avance demander le secret aux tireuses de cartes. (*FE* p. 61-62)

Tout se passe donc comme si une enquête sur le terrain ne pouvait constituer une référence en soi, qu'elle nécessitait pour être interprétée d'une lecture faite à la lumière d'autres références plus légitimées à plus forte valeur symbolique (dont l'on peut penser aujourd'hui qu'elles compromettent l'altérité de l'objet, en l'englobant en quelque sorte dans la propre culture dominante). Autrement dit, si les deux frères, comme le déclare Edmond, ont accompli leurs enquêtes avec le mépris que la haute culture pouvait avoir pour la « canaille », ils ont également manifesté leur dédain pour la modalité même de l'enquête qu'ils ont dû justifier en faisant participer celles-ci d'un programme esthétique élitiste dont l'écriture « artiste » n'est que l'un des aspects.

En fait, les choses sont plus complexes car l'attitude des Goncourt est ambivalente. Comme nous l'avons dit plus haut, Il y a dans leur texte une tension constante entre le mépris et la fascination pour le populaire, en particulier pour le personnage de la « canaille » édifié en personnage sublime, rehaussé au rang du tragique, une des catégories majeures de la littérature dominante (on sait l'importance accordée à la tragédie dans leur poétique qui vise à y faire accéder le roman nouveau et réaliste). Faire en sorte qu'on puisse le trouver (et le représenter) dans un monde et dans un personnage faisant partie de « ceux qu'on appelle « les basses classes »¹ » signifie qu'on peut percevoir dans ceux qui, par ailleurs, ont quelque chose de « sauvage », une grandeur

¹ Préface de *Germinie Lacerteux*, *ouvr. cité*, p. 55.

qui répond à des exigences communes à toute l'Humanité¹, à une idée de nature de l'homme qui est au cœur de l'idée morale des Goncourt mais qui est aussi, sans doute, à l'origine d'un certain projet ethnographique humaniste. Or dans leur esthétique, donner à lire la lutte d'un individu de basse extraction sociale (et non plus d'un membre de la noblesse) contre ce qu'il considère comme son propre destin signifie donner corps à une vision du monde, à un langage et des pratiques qui lui appartiennent et sont fondés sur la superstition, à laquelle les deux écrivains accordent, dans leurs romans, plus encore que dans leur journal peut-être, autant de légitimité que peuvent en avoir les religions officielles de l'antiquité ou plus tardives dans la tragédie. Et ils le font doublement, une fois de plus, en marquant la distance du narrateur cultivé par rapport au personnage, comme dans ce commentaire de *Germinie Lacerteux*:

Cette grande force du monde qui fait souffrir la puissance mauvaise qui porte le nom d'un dieu sur le marbre des tragédies antiques, et qui s'appelle *Pas de chance* sur le front tatoué des bagnes, la Fatalité l'écrasait, et Germinie baissait la tête sous son pied. (*GL*, p.200)

Ou encore, selon l'esthétique réaliste, à partir de la parole du personnage et de son point de vue sur les choses, de sa manière de les penser avec les moyens symboliques dont il dispose pour donner un sens à des éléments qui deviennent des signes une fois insérés dans une inexorable succession logique :

[...] quand elle suivait dans son enfance l'enchaînement de sa lamentable existence, cette file de douleurs qui avaient suivi ses années et grandi avec elle, tout ce qui s'était succédé dans son existence comme une rencontre et un arrangement de misère, sans que jamais elle y eût vu apparaître cette main de la Providence dont on lui avait tant parlé, elle se disait qu'elle était de ces malheureuses vouées en naissant à une éternité de misère [...] Elle s'imaginait être maudite jusqu'au bout des doigts [...] (*Ibid.*)

Aussi n'avait-elle plus qu'une phrase à la bouche, une phrase qui était le refrain de sa pensée : - Que voulez-vous ? je suis malheureuse... Je n'ai pas de chance... Moi d'abord rien ne me réussit. Elle disait cela comme une femme qui a renoncé à espérer. Avec la pensée toujours plus fixe, d'être née sous un signe défavorable [...] (*Ibid.*, p. 201)

De telles croyances, parfois dévalorisées dans le discours du *Journal*, prennent toute leur importance « tragique » dans la représentation qu'ils en donnent dans le roman. Dans *Germinie Lacerteux*, ce n'est pas un hasard si le recours à la superstition de l'héroïne est de plus en plus fréquent au fur et à mesure qu'on avance dans le récit jusqu'au « dénouement » et que la servante avance dans son désespoir. Selon De Nola, « Les superstitions [...] apparaissent comme des mécanismes de défense rassurants à travers lesquels les individus et les groupes imaginent des justifications à leurs échecs et à leurs incertitudes, évidemment croissants dans des moments de

¹ « que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom d'Humanité », Préface à *Germinie Lacerteux*, *ouvr. cité*, p. 56.

malaise et de difficultés¹ ». Tel est le cas ici. Car si, au début du roman, dans le récit de « sa rustique enfance (GL, p.143) », l'adhésion de Germinie à sa culture paysanne s'exprime de manière plus joyeuse ou du moins plus rassurante, si elle est surtout liée à la ritualité populaire des fêtes religieuses (tirage des cochons à Noël, fête de la Saint Remi), ou aux rites de passage (sa première communion, l'enterrement de son frère) qui scellent l'appartenance à la communauté, elle prend la forme de la superstition à partir de sa déchéance et de son désespoir, au moment où elle a besoin de récupérer, dans le déracinement d'une vie urbaine qui les lui aurait arrachées, des croyances et une vision du monde autrefois partagées qu'elle ne peut plus vivre désormais que dans la solitude, clandestinement et intérieurement.

Ainsi, chez Germinie, comme chez Elisa, il y a croyance dans la prise de possession de leur corps et de leur esprit par quelqu'un, dans les deux cas un homme aimé, diabolique pour Germinie qui « vend sa vie », « signe [...] sa misère éternelle (*Ibid.*, p. 166) » dans une sorte de pacte fatal et devant lequel elle éprouve « l'épouvante qu'on a de quelqu'un qui est votre Malheur ! (*Ibid.*, p. 150) » :

Quelquefois, en réfléchissant sur elle-même, elle était effrayée. Des idées, des peurs de village lui revenaient. Et ses superstitions de jeunesse lui disaient tout bas que cet homme lui avait jeté un sort, que peut-être, il lui avait fait manger *du pain à chanter*. Et sans cela, aurait-elle été comme elle était ? Aurait-elle eu, rien qu'à le voir, cette émotion de tout l'être, cette sensation presque animale de l'approche d'un maître ? Aurait-elle senti son corps, sa bouche, ses bras, l'amour et la caresse de ses gestes aller involontairement à lui ? Lui aurait-elle appartenue ainsi toute entière ? (*Ibid.*, p 179-180)²

Une telle aliénation de soi se donne à voir dans le corps de Germinie endormie dans une scène de possession, au sens magique du terme et que perçoit Melle de Varandeuil, « penchée avec une sorte d'épouvante sur ce corps abandonné et ne s'appartenant plus » alors que « la vague solennité des choses surnaturelles, un souffle d'au-delà de la vie s'élevait dans la chambre avec cette parole du sommeil, involontaire, échappée, palpitante, suspendue, pareille à une âme sans corps qui errerait sur une bouche morte [...]. (*Ibid.*, p. 190)³ »

¹ A. M. di Nola, *Lo specchio e l'olio. Le superstizioni degli italiani*, Bari, Laterza, 1993, p. VIII (ici trad. de l'italien).

² Voir aussi: sa manière de vivre son amour Jupillon « resté enraciné » en elle et qu'elle ne peut « arracher tout à fait du fond d'elle-même [...] Elle lui appartenait, contre elle-même [...] Il la possédait pour avoir violé sa conscience [...] (GL, p. 229) ».

³ Il est une scène analogue dans le *Journal*, dont se sont évidemment inspirés les Goncourt. La maîtresse du sujet, saoule d'absinthe, dort près de lui et parle dans son sommeil: « C'est une voix singulière et qui fait une émotion étrange, presque peur, que cette voix involontaire et qui s'échappe, la parole sans la volonté, la voix du sommeil - une voix lente et qui a la coupe, l'accent et le poignant des voix de drame au Boulevard. Et d'abord, peu à peu, mot à mot et souvenir à souvenir, comme si avec les yeux du souvenir, elle regardait dans sa jeunesse, voyant les choses et la figure des gens sortir, sous la fixité de son attention, de la nuit où le passé dort : « Oh, il l'aimait bien !... Oui, on disait que sa mère avait eu *un regard*... Il avait les cheveux blonds... [...] ». Oui, il y a comme une terreur à être penché sur ce corps, où

Germinie vit toutes les formes de son malheur selon la modalité de la possession, à laquelle elle arrive à résister par la force parfois surhumaine qu'elle lui oppose jusqu'au moment de mourir. Il lui arrive en effet de se sentir également possédée par une entité extérieure : par l'épidémie qu'elle vit avec « la croyance de lui appartenir et l'impression d'en être déjà à demi possédée (*GL*, p. 140)», à l'hôpital où elle accouche ; par une maladie dont la « possession » est « plus forte que sa pudeur et sa raison (*Ibid.*, p. 201) » ; par les « influences mauvaises qui la poursuivaient et dont elle se croyait parfois possédée (*Ibid.*, p. 148) » et que, dans une logique magique, elle pense pouvoir contraster par une autre force, celle de sa fille « dans laquelle elle voyait je ne sais quoi de céleste qui la rachèterait et la guérirait, comme un petit ange de délivrance, sorti de ses fautes pour la disputer et la reprendre aux influences mauvaises qui la poursuivaient. (*Ibid.*, p. 148)»

À la sensation d'être « agie » par un individu, par un élément ou, à une échelle plus cosmique, par un destin supérieur de malchance, le guignon, qui serait, aux yeux des deux frères, l'expression populaire de la fatalité tragique, pour faire « face à l'extraordinaire puissance du négatif dans la vie quotidienne¹ », plusieurs moyens sont mis en œuvre dans la représentation des personnages populaires. Les Goncourt utilisent deux modalités qui reflètent leur ambivalence par rapport à leur objet, et, en l'occurrence, la superstition. Au mépris affiché dont j'ai parlé correspond par exemple l'ironie dénigrante avec laquelle ils traitent des personnages comme Tanchon, l'amant d'Elisa qui raconte, dans une lettre bourrée de fautes d'orthographe, avoir eu recours à des gestes et formules magiques au moment de tirer au sort le numéro qui aurait dû l'exempter du service militaire² (sans aucune efficacité). En revanche, à la fascination des deux frères pour la superstition populaire, correspond la description de certaines pratiques de Germinie et Elisa dans un registre plus noble. Dans leur angoisse, dans leur désir de « protection psychologique », elles essaient de conjurer leur Malheur, passé et présent, par la connaissance de l'avenir. Elles y cherchent une marge d'espoir, l'assouvissement de leur désir, ou une manière de se préparer au pire, pour n'y trouver néanmoins

tout semble éteint et où la vie animale semble veiller, et à entendre ainsi le passé y revenir, comme un revenant dans quelque chose d'abandonné ! et puis ces secrets prêts à jaillir et qui s'arrêtent machinalement, ce mystère d'une pensée sans conscience, cette voix dans cette chambre noire, c'est quelque chose d'effrayant, comme un cadavre possédé par un rêve... » (*J*, 3 septembre 1859, t. I, p. 471-472). La scène n'est pas insérée ici dans le réseau de sens concernant la superstition dans le roman, où il renvoie à une des nombreuses formes de possession dont Germinie se sent la victime. En outre, la manière dont il est traité dans le roman, contribue à donner au personnage une grandeur tragique qui l'édifie. Autrement dit, quoique le constat fondé sur l'observation ne soit pas absent du *Journal*, il y a bien littérisation dans les deux récits, mais elle n'a pas le même sens. Celle du *Journal* permet de créer une atmosphère, de rendre « l'horreur » sacrée que provoque un phénomène de possession, également décrit avec rigueur et précision (il voit dans la femme une sorte de médium entre un monde et l'au-delà). L'autre, participe à la construction d'un personnage tragique dont l'épisode est une des étapes.

¹ E. De Martino, *ouvr. cité*, p. 9.

² « [J]'avais mis trois doigts en manière de triangle dans la boîte, j'avais touché les trois numéros et puis tirant le troisième, j'avai bien dit, insi comme on me l'a enseigné au païs : Mise, mouche, vul. », écrit-il à Elisa dans « une lettre écrite avec du sang, à l'exception d'un seul mot, le mot « mort » tracé par une crainte superstitieuse avec de l'encre ordinaire (*FE*, p. 117).»

que la confirmation d'une destinée tragique, d'un malheur réitéré jusqu'à la mort. Telle Elisa demandant « le secret » de son avenir « aux tireuses de cartes », comme beaucoup de ses compagnes de prostitution¹ :

« La justice et une mort prochaine » avait prédit à Elisa une pythonisse de la rue Gît-le-Cœur. La prédiction revenait souvent dans l'effroi de sa pensée nocturne. (*FE*, p. 62)²

Telle Germinie, demandant au marc de café de lui livrer son avenir, dans une très belle scène du roman où sont décrits minutieusement tous les gestes d'une pratique divinatoire fortement ritualisée mais réinterprétée par une profane dans la solitude. Le texte tient alors autant du résultat d'une enquête que d'une fictionnalisation des faits et d'une recherche stylistique surprenante, plus aptes sans doute à dire une atmosphère inquiétante et l'état fébrile d'une Germinie visionnaire, hallucinée, que le simple compte-rendu des faits, plus proche d'une écriture ethnographique « neutre ».³

La servante inexperte y force sa lecture des signes, des lignes et des formes pour qu'ils répondent à l'assouvissement de son désir de femme jalouse : la mort de sa rivale. Mais elle agit dans la plus grande solitude, celle de son déracinement, en jouant seule, dans la scène divinatoire, le double rôle de l'interrogé et de l'interrogeant, à savoir le sorcier (généralement marginal, situé à une certaine distance symbolique de celui qui y a recours, dans un détachement qui garantit la valeur magique de ses réponses et permet la reconnaissance de la collectivité qui lui attribue son pouvoir magique). À Paris, la servante arrache le rite à son contexte collectif (celui de la communauté partageant la croyance), qui peut, seul, lui conférer sa valeur sacrée, sa vérité et son efficacité. C'est dans la solitude imposée par son métier et son déracinement que Germinie mène sa lutte obstinée contre son destin et qu'elle atteint une fois de plus le « sublime tragique », celui d'une Phèdre moderne par exemple.

Elle se disait que c'était impossible, que rien de ce qu'elle rêvait ne pouvait arriver, et elle restait à réfléchir, affaissée sur sa chaise. Bientôt, au bout de quelques instants, elle se levait, allait, lente et incertaine à la cheminée, tâtonnant sur le manteau la cafetière et se décidait à la prendre : elle allait

¹ Comme Divine, la fille du Morvan qui, enfant, vivait vagabondant (« Dans le pays superstitieux, on disait l'enfant possédé par le diable »). Elle attendait la venue d'une « diseuse de bonne aventure » et « donnait quinze livres de lard pour que la sorcière lui fit le *grand jeu*. (*FE*, p. 33) » Il semblerait qu'une catégorie aussi exposée au danger et à la crainte de l'avenir serait plus sensible à de telles pratiques. C'est du moins ce que suggère Edmond dans le *Journal* quand, introduit par l'une d'elle, il va rendre visite au « grand sorcier des filles de Paris », le 29 octobre 1856.

² Comme souvent, le recours à la superstition divinatoire a des implications narratives. Elle sert à provoquer des effets de lecture outre qu'à caractériser certains personnages. Elle permet de créer un effet de suspens (la prédiction se réalisera-t-elle ?) et, si elle s'avère, à la fin de la lecture, elle peut fonctionner comme une prolepse, une mise en abyme de la fabula du roman. Et dans ce cas, quel sens attribuer à la superstition ? Le romancier lui attribue-t-il un certain crédit quand, dans l'économie du roman, il lui accorde d'annoncer un événement réel non encore advenu ? Ou bien, l'état psychologique du personnage permet-il de penser que cette prédiction ne s'avère que parce qu'intériorisée, vécue dans l'esprit d'Elisa de manière obsessionnelle, est à l'origine de l'assassinat de son amant, de sa propre réclusion et de sa condamnation à mort par la justice ?

³ Nous renvoyons à ce sujet au texte de V. Debaene présent dans ce volume.

savoir le restant de sa vie. Son bonheur, son malheur, tout ce qui devait lui arriver était là, dans cette bonne aventure de femme du peuple, sur cette assiette où elle venait de verser le marc du café...

Elle égouttait l'eau du marc, attendait quelques minutes, respirait dessus avec le souffle religieux dont sa bouche d'enfant touchait la patène à l'église de son village. Puis, se penchant, elle se tenait la tête en avant, effrayante d'immobilité, les yeux fixes et perdus sur la traînée de noir éparpillée en mouchetures sur l'assiette. Elle cherchait ce qu'elle avait vu trouver à des tireuses de cartes dans les granulations et le pointillé presque imperceptible que le résidu du café laisse en s'écoulant. Elle s'usait la vue sur ces milliers de petite taches, y détectait des formes, des lettres, des signes. Elle isolait avec le doigt des grains pour se les montrer plus clairs et plus nets. Elle tournait et roulait lentement l'assiette entre ses mains, interrogeait son mystère de tous les côtés, et poursuivait dans son cercle des apparences, des images, des rudiments de nom, des ombres d'initiales, des ressemblances de quelqu'un, des ébauches de quelque chose, des embryons de présages, des figurations de rien qui lui annonçaient qu'elle serait *victorieuse*. Elle voulait voir et se forçait à deviner. Sous la tension de son regard, la porcelaine s'animait des visions de ses insomnies ; ses chagrins, ses haines, les visages qu'elle détestait, se levaient peu à peu de l'assiette magique et des dessins de hasard. À côté d'elle, la chandelle, qu'elle oubliait de moucher, jetait sa lueur intermittente et mourante : la lumière baissait dans le silence, l'heure tombait dans la nuit, et comme pétrifiée dans un arrêt d'angoisse, Germinie restait toujours clouée là, seule, et face à face avec la terreur de l'avenir, essayant de démêler dans les salissures du café le visage brouillé de son destin, jusqu'à ce qu'elle crut apercevoir une croix à côté d'une femme ayant l'air de la cousine de Jupillon, - une croix, c'est-à-dire *la mort prochaine*. (GL, p. 197-198)

Elle lit dans l'avenir la mort de sa rivale, de celle que, plus loin dans le texte, « elle eût voulu voir morte, celle dont elle avait tant de fois cherché la mort dans les lignes du sort (*Ibid.*, p. 231) ». Elle le fait à travers l'interprétation profane qui n'est pas étrangère à sa pathologie. Mais la mort annoncée sera la sienne. On sait que dans la tragédie, il ne sert à rien de truquer ou déjouer l'avenir (Œdipe roi en est la preuve) car l'ironie du sort remet inexorablement les choses à leur place et « Il arrivait un jour où Germinie renonçait à la lutte. Sa conscience se courbait, sa volonté se pliait, elle s'inclinait sous le sort de sa vie. » L'imparfait, si cher aux Goncourt, semblerait tuer l'événement et le réinscrire dans une autre temporalité, tragique, éternelle.

Ainsi, Germinie et Elisa sont représentatives d'un phénomène que les Goncourt ont particulièrement lié à la femme du peuple dans les enquêtes dont rend compte le *Journal*:

Car il faut cela, Paul de Kock et des cartes. Deux tueurs de temps et deux amis de la femme du peuple, restée peuple sous la soie, qui gagne sa vie avec le plaisir. Elle s'endort avec le rire du livre, elle s'éveille avec la promesse des *fastots*. Les cartes, c'est toujours un peu d'espérance et de promesse, du lendemain à remuer à la pelle, un jouet qui est un peu Dieu, la roue de la Fortune qu'elle tripote et qui parle. (*J*, du 20 au 26 août 1857, t. I, p.294)

Ou encore, à propos des pratiques d'une célèbre actrice du temps, devenue la maîtresse de l'Empereur et dont il quitte l'appartement : « En prenant mon chapeau posé sur un petit bonheur du jour, j'aperçois une tasse vide qui, renversée sur le côté, dans le marc du café qui sèche et sa traînée

mystérieuse, prépare la bonne aventure que se dira demain la maitresse de l'hôtel (*J*, 10 août 1875, t. II, p. 657)¹.

Mais insérées dans le contexte romanesque des Goncourt, ces pratiques changent de sens. Elles participent du désespoir des deux femmes plus encore que de leur espérance, elle scandent leur marche inexorable vers la déchéance et la mort. Au niveau narratif, elles sont l'expression de la fatalité et ce autour de quoi s'organise la narration tragique.

3. Néanmoins, il serait réducteur de penser que chez les Goncourt la superstition n'est que l'apanage des couches populaires venues de province. On la trouve également chez des personnages qui appartiennent à des classes sociales plus élevées mieux intégrées dans la capitale, quand elles ne sont pas d'origine parisienne. Elle coexiste ou entre en conflit avec d'autres formes culturelles, en particulier en contexte urbain. Il s'agit sans doute de l'inévitable contamination à l'œuvre dans une capitale comme Paris (ou Rome dans *Madame Gervaisais*) où les classes se côtoient. Edmond en fait état dans le *Journal*. Tel pourrait être le cas de Melle de Varandeuil chez qui travaille Germinie pendant de longues années². Il faudrait sans doute ajouter à cela le besoin de remplir un vide intérieur créé au lendemain de la Révolution, avec la victoire d'un athéisme qui aurait privé cette noble déracinée de toutes les formes de religiosité et de tout rapport avec l'inconnu et l'invisible. De même, la pensée voltairienne que Mme Gervaisais a héritée du XVIII^e siècle ne lui suffit plus à nourrir son esprit, son « âme » et il n'est pas inintéressant de constater que sa conversion à la religion catholique lors de son séjour romain passe par l'expression la plus superstitieuse de celle-ci, qui s'adapte peut-être mieux à sa pathologie et au retour chez elle de l'émotion. Le phénomène de la superstition n'est plus alors considéré comme appartenant simplement à la culture populaire mais, dans une optique transversale, comme l'une des strates qui composent la vision du monde d'une plus vaste collectivité à un moment donné de son histoire, voire comme l'un des éléments de tension qui la constituent. À ce propos et sur un autre terrain, la démarche proposée par Chartier dans son interrogation sur l'histoire culturelle, pourrait également permettre de lire les Goncourt sous un autre jour et nous fournir certains éléments de leur démarche d'écrivains ethnologues. Il y est question de la

tentative de déchiffrer autrement les sociétés, en pénétrant l'écheveau des relations et des tensions qui les constituent à partir d'un point d'entrée particulier (un événement obscur ou majeur, le récit d'une vie, un réseau de pratiques spécifiques) et en considérant qu'il n'est pas de pratique ni de

¹ Le texte, postérieur à *Germinie*, est de la main du seul Edmond.

² Par exemple, elle en répète les proverbes : « Sans le vouloir, elle avait retenu une phrase que Germinie répétait souvent : « Pêché caché, péché à moitié pardonné » (p. 176).

structure qui ne soit produite par les représentations, contradictoires et affrontées, par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde.

[...] en renonçant à la primauté tyrannique du découpage social pour rendre compte des écarts culturels, l'histoire en ses derniers développements a montré, tout ensemble, qu'il est impossible de qualifier les motifs, les objets ou les pratiques culturels en termes immédiatement sociologiques et que leur distribution et leurs usages dans une société donnée ne s'organisent pas nécessairement selon des divisions sociales préalables, identifiées à partir de différences d'état et de fortune¹.

Ainsi, Mlle de Varandeuil, à la fois républicaine et aristocrate, sans religion parce que « née à une époque où la femme s'en passait » et à laquelle rien « n'avait donné l'habitude ni le besoin de Dieu », s'invente, dans la solitude, une ritualité religieuse individuelle, ne croyant ni ne participant à aucune autre ritualité religieuse collective. Elle remplit chez elle un vide de sacralité en empruntant à une double culture, populaire et classique : d'un côté, elle va chaque semaine au cimetière honorer ses morts (« son culte de la mort était « presque antique » (*GL*, p. 83) »), dans ce qui apparaît comme « un « pèlerinage » très codifié et où elle répète toujours les mêmes séquences gestuelles avant de s'en « revenir lentement, religieusement, s'enveloppant de silence (*Ibid.*, p. 84) », de l'autre elle scande ses années régulièrement, par des fêtes choisies parce que moins marquantes dans la hiérarchie des fêtes officielles ou religieuses (le Jour de l'An, « les Rois », dont la coutume est d'origine païenne, plutôt que Noël, par exemple). Mais surtout, face à la mort, elle accueille la superstition, qui lui sert à exprimer toute l'horreur qu'elle éprouve à la vue du cadavre de Germinie, dans un moment de passage que n'accompagnera aucune forme de ritualité. La superstition émerge du plus profond de sa mémoire. Elle en est envahie. Mlle de Varandeuil, la vieille fille noble et rationnelle si liée à sa servante Germinie, « pensait », devant le cadavre de celle-ci qui « était là, avec ses cheveux, ses cheveux terribles, rebroussés, tout debout sur la sa tête ! », pensait

sans y vouloir penser, à des choses tombées dans son oreille d'enfant, à des superstitions de peuple perdues au fond de sa mémoire : elle se demandait si on ne lui avait pas dit que les morts qui ont les cheveux ainsi emportent avec eux un crime en mourant... Et par moments, c'étaient ces cheveux-là qu'elle voyait à cette tête, des cheveux de crime, tout droits d'épouvante et tout raidis d'horreur devant la justice du ciel [...]. (*Ibid.*, p.251)

« Sans y vouloir penser » indique bien le refus de la culture populaire et de la superstition de la part d'une femme cultivée, appartenant à un rang social élevé et à la mentalité laïque, mais aussi sa persistance. Une telle évocation joue un rôle déterminant dans le texte car elle annonce la découverte des secrets « criminels » de Germinie par Mlle de Varandeuil. Elle confirmerait donc, en quelque sorte, chez ce personnage autant que chez les deux romanciers, le pouvoir et la valeur effective de la superstition qui donne à voir, à comprendre. Dans l'économie narrative du texte, elle

¹ R. Chartier, « Redéfinition de l'histoire culturelle », *Annales ESC*, 6, nov.-déc. 1989, p. 1508-1509.

a ainsi valeur de prolepse. La superstition est en somme confirmée par les faits qui suivent dans un récit pourtant réaliste sans qu'il y ait de distance ironique ni de prise en charge du discours par le personnage pour la dévaloriser.

La part de la superstition est peut-être encore plus grande dans *Mme Gervaisais*. Lors de son voyage à Rome, l'héroïne abandonne progressivement ses principes voltairiens pour tomber dans une religiosité simpliste suggérée par certains personnages populaires de Rome qui vivent leur appartenance catholique selon des modalités superstitieuses fondées sur le miracle ou la possession d'un individu par le diable, par exemple, à la suite d'un sort, de la *jettatura*. Son fils malade (« possédé »), elle se laisse aller à la croyance dans les pouvoirs miraculeux de la *Madonna del parto* de l'église Sant'Agostino, la vierge idolâtrée qui guérit les enfants malades¹. L'enfant guérit en effet, ce qui contribue en partie à la conversion de cette femme cultivée de haut rang qui, lentement, perdra « le sens critique, la haute ironie qui étaient en elle (*MG*, p. 171-172) ». La croyance en la superstition ne relève pas du souvenir, d'une trace, comme dans le cas de Melle de Varandeuil, elle constitue pour Mme Gervaisais un élément tout à fait nouveau qui, dans le roman, joue le rôle de déclencheur, elle représente une étape de son parcours spirituel, d'ascèse. Le commentaire du narrateur sur le phénomène est digne d'intérêt. S'il donne bien à lire une prise de distance qui annoncerait en quelque sorte la posture de Zola dans *Lourdes*, il n'y a pas condamnation explicite du phénomène de sa part, mais plutôt une volonté de comprendre les causes qui portent à « y croire » (les situations de malheur et l'angoisse qu'elles provoquent sont à lire dans le « coup qui brise la raison »), voire une sorte de participation d'ordre métaphysique. L'église Sant'Agostino est alors décrite comme un

Lieu de vertige et de mystère, un de ces antres de superstition marqués toujours fatalement sur un coin de terre, dans un temple, dans une église, où l'Humanité va, sous le coup qui brise sa raison, à la religion d'une statue, à une pierre, à quelque chose qui l'écoute quelque part dans le monde avec l'oreille du Ciel ! (*Ibid.*, p. 158)

4. Mais puisque la superstition n'est pas seulement le fait de personnages populaires, qu'elle traverse toute la société et hante certaines de leurs fictions, on pourrait se demander si les Goncourt qui appartiennent à la même classe sociale que leurs deux dernières héroïnes, ne pourraient pas en être également « atteints ». Il faudrait alors le vérifier ailleurs que dans leurs romans, plutôt dans le texte autobiographique que constitue le *Journal*, dans des passages qui rendraient compte d'enquêtes menées sur le phénomène non pas en tant qu'observateur extérieur mais plutôt en tant

¹ *Mme Gervaisais* (1869, dorénavant *MG*), Paris, Gallimard, 1982, p. 155-158.

que qu'observateur participant, s'impliquant plus directement dans le déroulement des faits. Certes, il ne s'agit pas d'un journal comparable à celui d'un ethnologue car il est déjà littérisé et aborde de nombreux sujets, fonctionne comme un atelier d'écriture, mais, nous l'avons vu, les Goncourt y rapportent souvent des notes d'enquêtes qui pourraient servir à notre type d'analyse. En effet, deux d'entre ces textes m'ont semblé répondre parfaitement au besoin de la cause. Ils confirment une fois de plus l'ambivalence des Goncourt par rapport au problème, ambivalence qui s'exprime à deux niveaux : dans la démarche suivie au moment de l'enquête d'abord, dans la mise en mots des données ensuite. Le sujet énonciateur oscille alors entre posture critique et posture participative. Le premier des deux passages concerne la visite de l'énonciateur chez un « sorcier » parisien (*J*, 29 octobre 1856, t. I, p. 210-211 et p. 1042), l'autre à sa rencontre avec « le ménage de la chiromancie (3 janvier 1864) ». Les deux fragments tiennent autant de l'enquête de terrain que d'une fictionnalisation des données dont les enjeux littéraires sont évidents.

Dans le premier cas, plusieurs pages décrivent et racontent avec minutie une visite de l'énonciateur « chez le grand sorcier des filles de Paris (*J*, t. I, p. 210) ». Quelles sont les raisons d'une telle visite ? Autant la curiosité pour tout ce qui échappe à la raison que, sans doute, la recherche du document humain. On peut imaginer, grâce au contexte du *Journal*, que les deux frères entendent acquérir une meilleure connaissance de la mentalité d'une catégorie sociale qui les fascine alors, les prostituées, sur lesquelles le *Journal* est particulièrement riche en notes et sur une assez longue durée. L'une d'entre elles, Marie, la maîtresse des deux frères, introduit l'énonciateur dans ce qu'il nomme un « parloir de putains qui espèrent ». Car Marie Lepelletier « y croit » : plus d'une fois est évoquée sa « confiance en son étoile (*J*, t. I, 2 juin 1856, p.178) » ou encore sa pratique des cartes, dont on a vu qu'elle caractérisait aux yeux des Goncourt la femme du peuple d'abord, la prostituée ensuite. Ce qui frappe en premier lieu, c'est que le sujet est introduit pas une habituée des lieux, sorte d'informatrice de l'enquête ethnographique, avec laquelle il entretient une relation de complicité, qui assiste à la séance, sert de garant auprès du sorcier et permet ainsi au sujet de compléter sa connaissance des faits. Ensuite, comme dans la tradition d'une certaine forme d'observation participative, le sujet joue le jeu : il va rendre visite au sorcier pour une consultation, pour se faire tirer les cartes (sans toutefois donner à voir sa véritable identité d'écrivain). Quelques indices nous permettent de penser qu'il y va peut-être pour savoir quel sera son sort d'écrivain à un moment où il se considère comme un « homme de lettres déjà poursuivi et qui se sent poursuivable toute sa vie... (p. 210) », par quelque chose qui ressemblerait au guignon.

Il y a là une démarche qui n'est pas sans nous rappeler celle qu'expose Malinowski dans son introduction aux *Argonautes du Pacifique occidental* (1922) ou celle de Jeanne Favret Saada qui, dans *Les mots, la mort, les sorts*, ne commence à obtenir d'informations sur l'envoûtement dans le

bocage normand qu'à partir du moment où elle est impliquée dans la logique des sorts et a recours à un désenvouteur, en somme à partir du moment où elle renonce à la posture ethnologique de la distanciation « scientifique » par rapport à son objet qu'elle récupèrera ensuite.

L'ambivalence des Goncourt en matière de superstition est là : entre distanciation et participation. Au niveau de l'écriture, il en va de même car la représentation de la scène relève à la fois d'une distanciation critique et d'une fascination participante. La distance est à lire dans l'observation des deux écrivains réalistes ethnographes examinant et décrivant les lieux et les agents d'un phénomène de la capitale moderne avec une grande précision « scientifique ». Il souligne l'embourgeoisement (et son corollaire, le *kitsch*) ainsi que la commercialisation¹ de la pratique magique, complètement désacralisée (la maison [...] « toute seizième siècle, fleurie de sculptures des pieds à la tête, avec des chouettes en pierre qui montent la garde sur les portes - maison, dit la voix publique, qu'Edmond a achetée avec l'argent de ses consultations ; « la salle à manger toute déshonorée et bourgeoisifiée ») ; et, comme dans toutes les activités commerciales, la liste des produits fournis (« À la glace, une pancarte contenant tout ce qu'on peut demander : *Talismans, thèmes généthliques, horoscopes, etc.* »), ou encore le tarif (« Cela m'a coûté quarante sous, mais j'ai connu le confesseur qui vend l'espoir à Paris. (*J*, t. I, p. 211) »). Elle est également à lire dans la démystification de la scène de lecture divinatoire et le dévoilement des moyens employés pour créer une atmosphère magique susceptible de justifier le pouvoir du sorcier, dont la sacralité ne relève que d'artifices empruntés au théâtre (ou au roman feuilleton) comme : la mise en scène (« Une porte s'ouvre et l'homme paraît ») ; l'effet produit pas l'harmonisation du geste et de la lumière ; le contraste entre l'obscurité et le jour qui tombe des vitraux, « prismatique et bigarré ») ; la posture du sorcier (« avec un geste impérieux et l'index de la main plongeant dans l'échelle descendante de la lumière, comme montrant et assignant l'avenir »), son costume (robe de chambre noire et manches pendantes) ; le jeu modulé de sa voix (on passe de la « voix canaille », des « intonations du peuple » à celle d'un homme de « métier », aux phrases solennelles ; d'un « orateur du futur » qui « récite » en « enflant et descendant sa voix » à celle d'un « habile homme qui a l'éloquence qu'il lui faut ») ; des « éclats de phrases et de voix de Vautrin » au « parlage qui coule majestueusement comme l'eau ») ; un langage de mélodrame (*Des trappes s'ouvriront, des fantômes s'avanceront...[...]* »). En somme, le sorcier déploie une véritable machine à subjuguier le « client » et n'arrive à ses fins que parce qu'il adopte les formes d'une nouvelle culture partagée par l'auditoire, essentiellement composé de prostituées, et fondée sur le *kitch* d'un logis « bourgeoisifié », sur le mélodrame, le roman feuilleton, des « images de kaléidoscopes et de

¹ Ce que fera en quelque sorte Zola dans certaines pages de *Lourdes* où la ville du miracle apparaît comme un grand bazar (voir à ce sujet C. Gallini, *Il miracolo e la sua prova, un etnologo a Lourdes*, Napoli, Liguori, 1998).

lanternes magiques ». Tout est mis en œuvre pour arriver à bercer « la partie aventureuse de l'âme dans l'in vraisemblance et le feuilleton de la vie ».

Les Goncourt ne mettent pourtant pas en doute la reconnaissance des pouvoirs magiques du sorcier par son public, reconnaissance qu'il ne pourrait obtenir si l'homme ne s'adaptait à son époque, au nouvel enracinement de certaines pratiques dans l'espace urbain de la capitale moderne, n'adoptait un langage et des attitudes nouvelles. Il leur revient d'avoir compris que malgré la permanence d'un phénomène ancestral, les formes qu'il peut assumer relève de l'histoire. Une telle compréhension présuppose néanmoins que les écrivains accordent à la scène une crédibilité que semblerait offusquer la mise en cause ponctuelle d'une pratique charlatanesque. Or le fait de s'investir autant qu'ils le font dans la situation divinatoire porte à penser qu'ils sont loin de se limiter à une interprétation réductrice du phénomène qui relève, selon eux, tout comme la religion, « de l'Espérance humaine (p. 211) ».

Car s'il y a bien dans ce passage distanciation (ironique, dénigrante voire « scientifique ») par rapport au phénomène, on peut également y lire une tentative leur part de représenter, par le travail de l'imagination et grâce à des moyens stylistiques propres à la littérature (« l'écriture artiste » des deux écrivains est ici convoquée), l'atmosphère magique de la situation, ce à quoi ont tendu certains ethnologues au cours du XX^e siècle dans leur analyse de la magie, par exemple. L'atmosphère à rendre présuppose une participation émotive. Dans le texte, elle implique le sujet, directement concerné par la lecture des cartes. Il y a bien de sa part résistance à la dépossession de soi par un homme qui viole son cerveau et lui renvoie des « Vous » constants pour lui dire, de l'extérieur, ce qu'il est et ce qu'il sera, mais il reconnaît aussi qu'il provoque en lui de fortes réactions comme celle d'une « confusion dans la [votre] tête ». En outre, la partie finale du récit ne tranche pas. Elle est ouverte au doute. Le sujet s'interroge sur la prédiction et sur sa qualité dans un passage où la stupeur l'emporte sur une mise en cause véritable (le *hasard* n'est pas absolu mais nuancé par l'adjectif *bizarre*):

Une seule chose m'a frappé ; c'est un hasard assez bizarre que cela lui soit tombé sous la langue : « Vous, vous n'avez rien à craindre d'un coup d'épée ou d'un coup de pistolet, vous avez tout à craindre d'un trait de plume ! » Vraiment le hasard ne l'a pas trop mal servi, parlant à un homme de lettres déjà poursuivi et qui se sent poursuivable toute sa vie... Mais dans la bouche du devin, la phrase n'avait-elle pas un autre sens ? Voyant un jeune homme avec une femme légère du quartier, son trait de plume ne faisait-il pas allusion à la signature de billets ? (*J*, t. I, p. 211)

Le deuxième texte, plus bref, est écrit huit ans plus tard (3 janvier 1864). Il rend compte d'une séance de chiromancie à laquelle se soumet le sujet, cette fois, sans qu'il l'ait cherché, bien qu'il ait été attiré, dans une soirée chez un ami, par un couple étrange : « c'est le ménage de la chiromancie » (*J*, t. I, p. 1042). L'homme n'a plus du tout l'aspect d'un personnage inquiétant de

mélodrame ni par sa posture ni par son costume : un homme âgé, « à l'œil vif, souriant, entrant et caressant », « une tête d'artiste et de médecin ». La femme, « toute nécromancienne qu'elle paraisse, est à peu près vêtue comme tout le monde », avec une « robe agrémentée de dessins légèrement diaboliques ». En somme, une sorte de couple bourgeois qui inspire confiance au sujet et dont la théâtralité, qui semblerait indispensable dans une telle occasion, est beaucoup plus contenue aussi bien dans les costumes que dans les gestes et les accessoires utilisés : deux loupes carrées « qui semblent, par moments, avoir les reflets des fantastiques lunettes d'Hoffmann ». Le détail est indispensable pour créer une atmosphère plus magique dans un contexte aussi banalisé d'où toute ritualité semblerait exclue mais le devin ne s'adresse pas ici à des filles, il s'adresse à des intellectuels qui doivent lui reconnaître un pouvoir magique qu'il ne pourrait exercer sinon. Ce que fait, dans ce cas, l'énonciateur du *Journal* qui n'oppose pas au nouveau devin la même résistance qu'il avait opposée initialement au sorcier :

Tous deux vous prennent la main, la tripotent, la retournent, puis vous plongent le regard dans les yeux. Quelque chose vous passe : on sent un peu de gêne, comme devant de l'inconnu dans lequel on va entrer et au bord d'une nouvelle aventure. On est un peu, s'y peu qu'on y croit, comme sur la sellette de son avenir.

Suit alors le compte-rendu de la lecture de la main qui, dans la brièveté et la succession des annotations, dans la présentation de la scène sous forme de dialogues rapides pourrait rappeler celui d'une prise de note ethnographique écrite à la hâte, d'où les commentaires seraient quasiment exclus, quoique les recherches stylistiques n'y soient pas totalement absentes. Si l'on pouvait lire dans la première partie plus descriptive quelques nuances ironiques indiquant une prise de distance du phénomène et de son personnel, dans le dialogue, le sujet participant joue totalement le jeu des chiromanciens sans lui contester quoi que ce soit (par exemple qu'il aime la musique, honnie des deux frères) :

Desbarolles m'a dit ce que ma main lui disait. Il parle lentement, doucement par petites phrases, qui étendent à petit coup l'idée. Il consulte la femme. Elle lui souffle, de temps en temps : « un peu de *Saturne*, un peu de *Mercur*e », des termes de chiromancie. Il m'a trouvé le goût de la musique ! Puis il s'est rattrapé, m'a trouvé sur une main de femme, une nature de femme. Il est revenu souvent à cela. – et c'est vrai... » Très nerveux ... Vous devez souvent avoir des névralgies ? – Oui. — Le sens de la femme... Une assez belle ligne de vie... » Et puis, sur une grosseur à la base interne de l'index, il m'a trouvé, fort développé, le désir de me faire connaître – ce à quoi je n'ai pu m'empêcher de dire : « C'est vrai ! » (*J*, t. I, p. 1042)

Et pour dire cette sorte de réconciliation, les Goncourt sembleraient inventer une nouvelle écriture minimaliste où la recherche stylistique se fonde sur un effet de transcription brute des données et où l'on ne sait plus où commencent et où finissent la science ethnographique et la littérature.

L'intérêt des Goncourt pour la superstition, tant dans leur production fictionnelle que dans le *Journal*, mérite d'être approfondie, ne serait-ce que parce qu'ils lui accordent une place importante dans le processus de légitimation du roman en la faisant participer du passage de celui-ci à la tragédie moderne, donc sans la limiter à une composante folklorique mais en la considérant comme la manifestation d'une véritable vision du monde qui donne sens aux événements d'une vie, même en dehors d'une communauté paysanne d'appartenance, même en dehors de sa dimension collective et rituelle traditionnelle. Contrairement à la manière dont elle peut être représentée dans le roman régional, elle participe des différentes manifestations culturelles qui coexistent ou se heurtent dans la capitale moderne et continue d'exister sous d'autres formes, soit dans l'intériorisation ou la réinterprétation, la ritualisation personnelle qu'en donne l'individu déraciné ou en mal de sacralité, soit dans la « bourgeoisification » du phénomène. Pourtant leur manière de l'appréhender reste contradictoire. Elle oscille entre fascination et mépris, distance critique et participation, écriture plus « scientifique » et fictionnalisation : approche, démarche d'enquête et rendu de l'écriture qui ont été et sont encore au cœur des questionnements de beaucoup d'ethnologues.

François Bon : *Cet avalement ritualisé des morts.* Ou : comment peut-on être chamane ?

Gilles BONNET
Université Lyon 3

Si *L'Enterrement*, que François Bon publie en 1992, peut relever de ce que Christine Jérusalem nomme « littérature de terrain »¹, c'est qu'il se dote d'un dispositif énonciatif et narratif proche de celui qui régit habituellement les écrits d'ordre ethno-anthropologique. Le résumé en quatrième de couverture propose en effet un puissant pacte de lecture explicitement autobiographique : « Pour reconstituer au plus près cette journée blanche et rapide, trois heures d'une hallucinante scène réelle, l'auteur est revenu vivre dans son village natal de Vendée »². Fiction purement pragmatique que ce lien avec la biographie de l'auteur³, qui autorise le récit littéraire à prétendre au même ancrage empirique et référentiel que la description menée par l'anthropologue, « formée de façon qu'un lecteur admette qu'elle corresponde à des réalités rencontrées par un observateur, avec lesquelles il est entré en relation comme individu, comme chercheur et comme auteur »⁴. C'est précisément un tel pacte autobiographique qu'avive le choix du *récit* comme genre, ostensiblement explicité sur cette quatrième de couverture.

Le lecteur découvre dans le même temps un récit de voyage, genre propice aux rapprochements entre l'écrivain et l'anthropologue. Le narrateur constate son éloignement des mœurs du village de Champ-Saint-Père. Retour aux sources paradoxal, donc, qui vaut dépaysement. Un tel double statut, d'intrus et d'inclus, prédisposait naturellement le narrateur à se situer à la lisière de l'intégration aux manifestations rituelles et de leur observation externe : on aura reconnu l'exigence paradoxale de l'*observation participante*, érigée par Malinowski et Evans-Pritchard en clé de l'enquête de l'anthropologue « toujours à la fois pris dans et situé à l'extérieur des cultures qu'il étudie »⁵. L'objet choisi, proche et lointain, suscitera donc un espace heuristique mixte où

¹ « Terre, terrain, territoire. Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains », dans T. Guichard, C. Jérusalem, B. Mongo-Mboussa, D. Perras, D. Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 49.

² F. Bon, *L'Enterrement* (désormais abrégé en : *E*), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, quatrième de couverture.

³ Voir F. Bon, *Tumulte*, Paris, Fayard, 2006, p. 494 : « le récit de mon livre est censé se passer à Champ-Saint-Père, village où à l'époque je n'avais jamais mis les pieds, que j'ai trouvé plus tard affreusement banal, mais dont l'onomastique convenait bien à mon projet. »

⁴ « Introduction », dans J.-M. Adam, M.-J. Borel, C. Calame, M. Kilani, *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*, Paris, coll. « Méridiens Klincksieck », 1990, p. 11.

⁵ M.-J. Borel, « Le discours descriptif, le savoir et ses signes », dans *Le Discours anthropologique, ouvr. cité*, p. 41.

pourront se croiser les méthodes traditionnelles de l'ethnologie et les propositions récentes d'une anthropologie « rapatriée », « du "chez soi" »¹ incarnée notamment par Marc Augé.

Le narrateur intradiégétique de *L'Enterrement* se campe en personnage, accédant par là à une focalisation différenciée précieuse : le personnage participera au rite, quitte à s'y égarer « sans comprendre le mouvement » (*E*, p. 129) qui en règle les étapes du bistrot au cimetière, quand le narrateur pourra, lui, faire preuve d'une maîtrise supérieure, en thématissant rétrospectivement cet égarement comme transgression d'une norme de lui connue. Le dispositif énonciatif du récit autorise donc un parcours, de l'expérience à la loi, la première venant confirmer les inductions à l'origine de la seconde, selon un mouvement d'aller-retour qui contribue à assimiler ce récit à une monographie d'ethnologue. Voilà réconciliées dans ce cadre générique les deux exigences de l'écrit anthropologique, si souvent opposées : *décrire* et *interpréter*.

De l'enterrement d'Alain, ami proche du narrateur, Bon retient ce « moment de bascule où se clôt un cycle, avant les forces neuves du recommencement », assignant à l'œuvre littéraire la tâche de décrire à son tour ces rites de passage mis au jour par Van Gennep : dans un « rite direct de passage », expliquait ce dernier, « l'idée [est] qu'on sort ainsi d'un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau »². De fait, de nombreuses scènes de franchissement scandent *L'Enterrement*, de l'accueil par le père des participants au rituel, « au portail, en avant, sur la rue » (*E*, p. 13), au salut final par la mère « près de la porte » (*E*, p. 148) : le seuil encadre un texte dont la structure s'affiche presque dramatique d'articuler ainsi une entrée et une sortie de scène du narrateur. Mais c'est également le mort qui se trouve au cœur d'un tel rite de passage : le cortège empruntant une rue surmontée de guirlandes électriques croit « entrer sous un porche » qui rappelle le « portique-tabou-de-passage »³ de Van Gennep, puis se présente devant le cimetière :

On [...] en ouvrit la porte juste comme la bière se présenta, comme s'il fallait pour cela attendre le dernier instant, que demander passage faisait partie du rite ou qu'il fallait ainsi marquer l'étape du franchissement. (*E*, p. 133-134)

C'est en fait toute l'existence du défunt qui se trouve remémorée à la lumière de tels rites initiatiques, ainsi de l'école aperçue depuis le cortège, où « chaque septembre, Alain qu'on suivait avait passé par une des portes successives des divisions » (*E*, p. 22). Le texte s'évertue à donner consistance dramatique aux moindres étapes du rite décrites par les ethnologues. Là se situe

¹ M. Kilani, « Les anthropologues et leur savoir : du terrain au texte », *ibid.*, p. 103-104.

² A. Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981 [1909], p. 25.

³ *Ouvr. cité*, p. 25.

d'ailleurs l'originalité de *L'Enterrement*, pourtant écrit dans le contexte d'une « disparition progressive, sinon totale, des rites sociaux » qui accompagnaient jusqu'alors [la perte d'un proche] »¹. Le récit ne se propose donc pas d'illustrer, à son tour, une évolution fréquemment notée depuis les travaux de Philippe Ariès en particulier, mais fait le choix de raviver de telles conduites collectives pour venir en interroger la portée et la signification, à l'articulation de l'individuel et du collectif.

Si « la mort, c'est comme de passer d'une pièce voisine à l'autre » (p. 147), on sait l'importance de la phase de rétention du mort, qui doit symboliser l'attachement du groupe au défunt, pour mieux le congédier par la suite². Aussi assiste-t-on à une scène d'un burlesque rabelaisien, et d'une obscénité réjouissante où la sortie de la bière s'apparente d'abord à une défécation puis à un accouchement douloureux ; à une naissance et à une mort, ces deux événements objets par excellence de rites de passage :

[...] deux derrières s'encadraient dans la porte, et le cercueil jaillissant d'un bon tiers les fit descendre trop vite les trois marches du seuil, les deux pompiers ne surent plus assurer leur prise et la bière était là coincée, gros doigt oscillant dans la porte trop étroite, à moins que la maison, pour garder un instant de plus celui qui avait tant joué sur ses marches, ait contracté à l'extrême ses muscles de pierre, tant, sous cette grande lumière de la côte, la chaux avait semblé blanchir encore sous l'effort. (*E*, p. 71-72)

Les survivants quant à eux jouent ici le drame de la séparation, première étape vers un deuil destiné à leur permettre un prochain retour au sein du groupe. C'est que le fils, comprend le lecteur, a enfreint un tabou majeur, en se donnant volontairement la mort. Le sacré affleure, dont l'extrême contagiosité³ atteint les parents du mort et les sépare de la foule venue assister aux obsèques, conformément aux interdits du « rite piaculaire »⁴:

Les porteurs des bouquets maintenant se rassemblaient pour isoler encore mieux les parents du cortège, le silence était parfait, un temps et balancez : on démarra ensemble et comme d'un bloc. (*E*, p. 80)

¹ J'emprunte ces formulations au beau livre de D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, Corti, 2007, p. 13.

² L.-V. Thomas, *Rites de mort*, Paris, Fayard, 1985, p. 200-201.

³ Sur cette notion, voir É. Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 2008, p. 450-455.

⁴ Voir *ibid.*, ch. V du Livre III.

La fin de cette phrase insère comme une nuance ironique au sein de la description du rituel, que le narrateur critique en effet fréquemment comme convention figée dans ses archaïsmes. Le narrateur s'érige d'ailleurs en témoin attristé des rabâchages qui notent l'étrange unité de lieu entre le banquet funéraire et la célébration, six mois plus tôt, du mariage de la sœur (*E*, p. 61-63). Mais l'anthropologue est familier de ces rapprochements entre noces et funérailles : si les deux rites s'échangent fréquemment thèmes et motifs, c'est qu'ils partagent l'exhibition de la finitude. *L'Enterrement* s'attache ainsi à décrire minutieusement les étapes d'un rite funéraire que la narration discrédite, afin d'en extraire presque malgré lui la signification profonde de *memento mori*. À tant vouloir congédier le défunt, le rite ne cesse en effet, par un retournement ironique de ses propres stratégies de représentation, de rappeler l'universalité de notre condition mortelle. C'est dans cette faille que peut vouloir s'insinuer une représentation autre, dans cet écart que vont progressivement s'affirmer la spécificité du discours littéraire comme la pertinence d'un choix générique.

Si le rite se caractérise toujours par une théâtralité dont se sont emparées pour l'analyser les *performance studies*, et qui par conséquent convoque au premier chef la littérature, sa pétrification en codes et postures autorise parfois la dénonciation d'un *ritualisme* désignant « les formes les plus stéréotypées, voire machinales, de comportements rituels, tendant vers la sclérose et la caducité »¹. Le *theatrum mundi* se révèle dans de telles cérémonies funèbres : « Ceux qui viennent tout à l'heure », s'écrie Hirta, dans *Quatre avec le mort*, « ce qu'ils veulent, n'est-ce pas, ce n'est pas du petit théâtre, alors vous tout prêts à leur en donner du vrai »². « Spectateurs obligés » (*E*, p. 79), les membres du cortège assistent quant à eux à une scénographie mortuaire riche en accessoires – « énormes pompons genre Océdar » (*Ibid.*, p. 76) qui ornent la bière – et servie par des cabotins finalement ob-scènes, à l'image du fleuriste, « grand acteur de comédie se déplaçant en fantôme sur la scène immobile » de la chambre mortuaire (*Ibid.*, p. 55). D'ailleurs, les couronnes qu'il dispose au pied de la bière semblent finalement saluer davantage sa propre prestation qu'attester l'affliction des proches, démontrant que le rituel comme structure narrative surpuissante car surcodée s'avère capable de générer ses propres représentations.

Pour échapper à la convention et redécouvrir l'espace des possibles qui demeure son lieu propre, le texte littéraire abandonne alors le roman pour le récit comme contre-attaque à opposer à la structure vectorielle et téléologique, concaténation proprement *romanesque* de ses séquences, d'un rituel inféodé au principe de causalité. De même qu'une société pratique l'ethnologie comme

¹ J. Maisonneuve, *Les Rituels*, Paris, PUF, 1988, p. 8.

² F. Bon, *Quatre avec le mort*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 12.

attention à l'altérité, quand elle-même traverse une crise identitaire¹, on peut considérer que le récit, « impouvoir » du roman², naît de la crise du modèle romanesque, dont Bon instruit le procès dans des textes de profération tels que *Parking* ou *Impatience*. De fait, *L'Enterrement*, qui s'affranchit de la continuité chronologique en mêlant au sein de chacune de ses parties diverses phases des funérailles, semble désireux de tenir en respect un tel culte du *post hoc, ergo propter hoc*. La marqueterie obtenue déconstruit au final le bel ordonnancement factice du rituel.

L'évocation du rituel catholique se double ainsi d'une autre appréhension de la mort d'autrui, qui accepte fulgurance et instant, désordre et fragment : c'est à l'extase que *L'Enterrement* fait appel, comme expérience certes déployée dans une durée, mais que fait exploser sa phase finale, transe qui constitue un saut qualitatif et non un simple aboutissement logique. Deux personnages bénéficient d'une attention particulière de la part du narrateur dont ils pourraient être des doubles : Daniel l'organiste aux dents gâtées et Bossuthe l'infirmier au bec-de-lièvre. Le premier, lors du banquet, raconte d'étranges visions mystiques qui l'assaillent la nuit, quand le second se produit sur le parvis de l'église à l'issue de l'office pour mimer l'appel téléphonique annonçant le décès d'Alain et son parcours jusqu'à la demeure des parents à prévenir. De nouveau le narrateur se fait anthropologue face à ces deux êtres marginaux, illuminés que le lecteur peine d'abord à prendre au sérieux, avant d'y reconnaître des figures complexes d'idiots, nouveaux *primitifs*, mais littéraires – au sens où en tant qu'idiots ils relèvent d'une généalogie notamment dostoïevskienne – offerts à l'observation d'un narrateur-ethnographe. Le regard ethnographique porté sur Daniel et Bossuthe semble même convoquer diverses figures qui viennent se superposer, mêlant ethnologies du proche et du lointain. L'idiot Bossuthe et Daniel l'illuminé jouissent de facultés qui les marginalisent et semblent évoquer un personnage-clef des explorations anthropologiques fondatrices: le chamane. Le chamane est ce *medicine-man* qui reçoit ses pouvoirs surhumains par hérédité ou par don des dieux³. Or, Daniel confesse bien un tel héritage :

Mon père soignait, et enseignait cette manière d'utiliser l'orgue pour détourner les soucis de ses patients pendant qu'il remettait leurs vertèbres (je lui dois ça, précisait l'organiste), une école de la souffrance acceptée et détournée dont l'art s'est perdu, lui-même pratiquant de routine la clarinette aux convois et cortèges. (*E*, p. 93)

¹ Voir P. Laburthe-Tolra et J.-P. Warnier, *Ethnologie. Anthropologie*, Paris, PUF, 2003, p. 17.

² D. Rabaté, « L'hypothèse du récit », dans D. Moncond'huy & H. Scepti (dir.), *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, coll. « La Licorne » n° 82, 2007, p. 254.

³ M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques d'extase*, Paris, Payot, 1968 [1951], p. 29-30.

Le narrateur remarque par ailleurs que le nom de Bossut se prononce localement *Bossu-the*, comme pour indiquer cette proximité avec le divin qui l'enthousiasme lors de la scène dont il est le héros à l'issue de l'office religieux. « Les chamans sont des élus », écrit Mircea Éliade, « et, comme tels, ils ont accès à une zone de sacré inaccessible aux autres membres de la communauté »¹. Daniel reconnaît ainsi que « de grandes forces sont toujours offertes, qu'on ignore » (*E*, p. 104), sauf à se reconnaître, comme lui, « élu des puissances » (*Ibid.*, p. 101) ; Bossuthe, se souvenant de l'appel téléphonique capital prétend que « cette voix dans l'appareil [...] l'avait, lui Bossuthe, élu pour messenger » (*Ibid.*, p. 109). L'infirmité même dote leur parole d'une sagesse paradoxale : Daniel et Bossuthe appartiennent en effet également à cette théorie de « fous » qui, du *Crime de Buzon* à *Décor ciment* ou *Calvaire des chiens* jalonnent l'œuvre de Bon. Ce grand lecteur de Carlos Castaneda semble dans le même temps se rappeler combien les chamanes furent également l'objet de lectures extérieures régies par des préoccupations étiologiques qui les réduisaient au statut de catalyseurs de symptômes hystériques et psychiatriques. Si « le corps du "fou" est un corps marqué »², c'est ici que l'infirmité, comme l'avait noté Mauss, est signe d'élection des magiciens³. Le bec-de-lièvre qui stigmatise le visage de Bossu/the trahit ainsi une naissance doublement hors-norme, signe électif inscrit dans son corps comme dans son nom le prédestinant à son statut de « virtuose religieux » – pour paraphraser Max Weber.

Conformément aux témoignages ethnographiques, Daniel entre en contact avec l'au-delà par la « vision des esprits »⁴ : la nuit de la mort d'Alain, il prétend ainsi avoir distingué dans la nuit « une forme noire qui courait », « une silhouette [...] plus grande que nature » (*E*, p. 81). La poursuite des âmes errantes constitue bien l'une des tâches majeures qui incombe au chamane, ainsi proche du *médium*, censé lui aussi entrer en contact avec le monde des morts. Le texte nomme d'ailleurs curieusement « boîte à tambours » (*Ibid.*, p. 82) la *boîte à rythme* qui faisait alors la fierté du musicien, probablement pour rappeler le rôle central des tambours et tambourins dans l'extase mystique du chamane sibérien, objet d'observation privilégié d'Éliade. Daniel joue également de l'orgue dans la solitude nocturne de son garage et accède de la sorte, bien qu'éveillé, à la puissance spirituelle du rêve : « On franchit les lignes parallèles, on gagne conscient ce qui semble livré à la seule faveur du rêve. (*Ibid.*, p. 105) » Tel le chamane, Daniel « chevauche les frontières, dans la mesure où, durant ses fonctions, [le chamane] peut, à volonté, relever alternativement du monde-

¹ *Ouvr. cité*, p. 24.

² D. Viart, « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon », *Uranie*, n°5, 1995.

³ Voir M. Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » (1902-1903), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1978 [1950], p. 19-20.

⁴ Voir M. Éliade, *ouvr. cité*, p. 83.

autre et de ce monde-ci »¹. La transe cataleptique à laquelle parvient Daniel – au sens étymologique de *passage* – semblable à celle qui définit le pouvoir du chamane, s’empare selon des modalités neuves de Bossuthe, au cœur d’un véritable rite magique :

Autour de sa vieille tête les cheveux blancs qui lui restent semblent très fins, éloignés du visage plus par un magnétisme que par ce vent qu’on a en face [...] maintenant autour de sa tête une lueur ou comme un halo dans le jour gris l’illumine. Il a quitté aussi ses chaussures et devant tous ces hommes marche pieds nus sur la place vide [...], à mesure il lève haut les bras nous on suit. Soudain ne touche plus terre, ses pieds flottent à ras du sol et continuent en vain le geste de marcher, nous tous arrêtés tandis que l’imprécation monte : les Russes et les Arabes, haute morale tout y passe et chaque fois c’est de quelques centimètres que devant nous il s’élève tandis [...] qu’il bat des jambes pour échapper et grimper encore, les pieds nus trépignant à hauteur de nos yeux la femme à la cigarette le rattrape [...]. La bouche sans palais ne fournit plus et il retombe prostré, le goitre le couvre d’un sac, on trouve de la cendre à lui verser sur la tête, son crâne nu reste penché et c’est d’une voix toute petite et fragile qu’il redit Rigne rigne, homme si séait hier, oui comme si c’était hier [...]. (E, p. 110-111)

La scène, d’abord simple pantomime d’une situation passée, présente ensuite une expérience spirituelle qui vient trouer le réalisme du récit. C’est qu’entre temps s’est dérobé l’écran du souvenir, qui permettait au personnage de tenir à distance, par la représentation, l’épreuve remémorée. Bossuthe se présente alors *comme si c’était hier*, ou plutôt, pour ne pas détordre sa parole altérée mais signifiante, en *l’homme qu’il était hier*. Les spectateurs comme le lecteur assistent bien à un spectacle, qui « est toujours celui d’une répétition, par le shaman, de "l’appel", c’est-à-dire la crise initiale qui lui a apporté la révélation de son état. [...] Le shaman ne se contente pas de reproduire, ou de mimer, certains événements ; il les revit effectivement dans toute leur vivacité, leur originalité, et leur violence. »²

La scène reproduit en effet fidèlement les étapes du rite de passage tel que le subit le chamane lors de sa transe : la lévitation, forme d’« ascension céleste » ou de « vol magique »³, ouvre la séquence, en tant qu’expérience de *séparation*, de la terre et de la foule ; la chute suivie du rituel de la projection de cendre censée rapprocher le chamane du spectre⁴ constitue la phase centrale de *marge*, en mimant la mort symbolique du magicien, dont la renaissance – phase de *réintégration* – se signale par cette inédite et puérile « voix toute petite et fragile ». Le discours alors proféré, déformé par l’infirmité en une pseudo formule magique, s’apparente au « langage

¹ M. Perrin, *Le Chamanisme*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 5^e éd., 2010, p. 9.

² Cl. Lévi-Strauss, « Le sorcier et sa magie », *Les Temps modernes*, n° 41, mars 1949, p. 401.

³ Voir M. Éliade, *ouvr. cité*, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

secret » qui isole encore le chamane du reste de la communauté¹. Éliade note d'ailleurs qu'il s'agit souvent du langage des animaux, et plus particulièrement des oiseaux : ainsi s'éclairent les multiples mentions de volatiles qui scandent le récit de Bon, de la violence des oiseaux groupés en « nuage » (*E*, p. 11) dans l'*incipit* aux « masques à bec d'oiseau » (*Ibid.*, p. 16) des villageois venus soutenir les parents éprouvés, en passant par l'envol de Bossuthe affublé lui-même d'un « bec d'oiseau » (*Ibid.*, p. 39). C'est que « les oiseaux sont psychopompe. Devenir soi-même un oiseau ou être accompagné par un oiseau indique la capacité d'entreprendre, étant encore en vie, le voyage extatique dans le ciel et l'au-delà. »² Psychopompe, Bossuthe l'est également, qui transporta les parents éplorés dans sa voiture dont le modèle – une *Frégate* – ne peut que rappeler, à la fois oiseau et navire, tous les mythes et rites évoquant une navigation vers les Enfers. *L'Enterrement* semble par conséquent opposer ces deux relations aux défunts, l'une figée dans le rituel funéraire qui vise à la séparation entre vivants et morts, l'autre vivifiée dans l'adorcisme chamanique qui tend à l'établissement d'un contact fécond entre les deux mondes. Le récit se souvient en effet de la vision fonctionnaliste du rituel d'un Durkheim qui y décelait le moyen d'une « réfection morale » pour le groupe, soudé dans l'épreuve³. « Si fréquenter la mort vous enlève un instant la peau ordinaire / Être ensemble voudrait rendre cela peut-être supportable », analyse Boreray dans *Quatre avec le mort*. Le constat établi par *L'Enterrement* s'avère d'une autre sévérité, qui fustige un rituel exclusivement destiné au réconfort des survivants : « ce besoin de se purifier ensemble sous le code [qui] ne les concernait qu'eux, et leur pacotille de conventions » (*E*, p. 68).

Le rituel se veut acte de maîtrise de l'impensable. Il euphémise ainsi artificiellement la mort, en l'entourant de cérémonies qui, les unes après les autres, tentent de brouiller en l'éloignant l'image du défunt, gazée par l'être-ensemble décliné en veillée, cortège, office, mise en terre, banquet et que Bon nomme « accréation » (*Ibid.*, p. 39). D'où le surgissement dans *L'Enterrement* de cette fiction d'art qu'est le *transi* de Gaston Chaissac, fierté, mais comme par hasard invisible, du village de Champ-Saint-Père : là réside pour Bon la véritable représentation du mort, brute et sans fard, et par-delà la charogne, de cette finitude susceptible, ainsi révélée comme communauté de destin, d'éveiller tous et chacun à une prise de conscience collective⁴. Or, le rituel comme stratégie de « maîtrise du cadavre »⁵ s'épuise par tous les moyens à éluder la décomposition du corps. Il se donne pour but de lever l'embarras premier du corps, celui que jamais ne résout le personnage

¹ *Ibid.*, p. 91.

² M. Éliade, *ouvr. cité*, p. 93.

³ Voir É. Durkheim, *ouvr. cité*, p. 547.

⁴ Ce fut le rôle historique du *transi* comme *speculum mortis* permettant, au milieu du Moyen Âge, une prise de conscience de la « mort de soi » : se reporter aux *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, de Ph. Ariès, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1977, p. 40-45.

⁵ Sur ce point, voir L.-V. Thomas, *ouvr. cité*, p. 186.

central de la pièce de Bon *Quoi faire de son chien mort ?* C'est que l'embarras du cadavre, comme béance de la « chose noire plantée au milieu » (*E*, p. 69) somme le langage. Parce que « le corps mort est l'immédiateté absolue, en même temps que l'étrangeté la plus impénétrable »¹, il défie d'abord toute appréhension esthétique, jugée déplacée, avant d'en appeler à une refondation du discours littéraire. Dès lors, qui refuse la *catharsis* du rituel pour un tel questionnement vertigineux issu de l'expérience de la « confrontation au cadavre »² doit « porter la mort », c'est-à-dire « porter mémoire de ses morts »³.

À la transcendance qui condamne, dans le cadre du rituel religieux, catholique en particulier, le rapport avec l'invisible à l'indirection, *L'Enterrement* oppose une pratique de l'immanence ouverte à un contact immédiat avec l'autre-monde ; au prêtre, deux figures de fous, idiots, chamanes partageant avec l'écrivain une même proximité orphique avec la mort : « La littérature a toujours d'abord affaire aux morts. [...] C'est une opération longue, un peu magique. On convoque les morts, et on les suit. »⁴ La distinction religion/magie qui depuis Mauss et Durkheim, parcourt ce champ anthropologique du rapport au numineux trouve donc ici une nouvelle incarnation. L'ambivalence du personnage de l'organiste, fidèle avatar du prophète biblique Daniel, seul capable d'interpréter le songe de Nabuchodonosor car sujet aux visions et aux rêves, caractéristiques qui autorisent un rapprochement avec la figure du chamane, tout comme celle de Bossuthe, Christ en gloire sur le parvis de l'église, mais surtout magicien psychopompe, illustrent la volonté de Bon d'interroger à nouveaux frais ce clivage traditionnel. Le rite religieux, propose Jean Cazeneuve, tente ainsi d'apaiser l'homme en alliant condition humaine et au-delà par la transcendance. Le rite magique, lui, renonce à congédier l'angoisse et tente ainsi d'entrer directement en contact avec le numineux⁵.

L'œuvre de Bon semble en effet hantée de ce désir de ne pas reléguer les disparus dans ces cimetières cloisonnés mais d'inventer un lieu, qui sera la *fiction*, où rétablir une proximité dans l'imaginaire. Les morts seraient en effet à notre temps ce que les fous furent à l'âge classique : c'est bien pour congédier la pratique d'un « grand renfermement » similaire à celui analysé par Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, que surgissent des lieux de rencontre, au cœur même des cités, à l'image de cet onirique « Café de la mort », idée d'un espace « qui ne soit pas de simple

¹ D. Carlat, *ouvr. cité*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 43.

³ F. Bon, *Quoi faire de son chien mort ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 71.

⁴ F. Bon, Entretien avec R. Bonnet pour *L'Écho républicain*, septembre 2008. (<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1384#bonnet> ; page consultée le 13 mai 2010).

⁵ J. Cazeneuve, *ouvr. cité*, p. 31-38.

relégation, de mise sous terre »¹. Faire bloc, faire quatre *avec* le mort, c'est précisément refuser la séparation à laquelle conduisent les rituels de deuil et employer la méthodologie de l'enquête ethno-anthropologique dans le but d'assigner un lieu à la littérature, qui soit de l'ordre de *l'en-deçà*. Les textes de François Bon qui affrontent la mort et ses rituels de passage s'écrivent depuis l'une des trois phases mises au jour par Van Gennep : la marge. C'est également un tel « temps suspendu » qu'investissent les visions de Daniel (*E*, p. 83), proche en cela du disparu Alain, qui goûtait tout particulièrement, lors de ses périples en mer « cette heure singulière du soir, [...] dans ce vide soudain de l'après-soleil », temps des possibles « quand avant l'été la lumière n'en finit pas de décroître sans que s'installe encore la nuit » (*Ibid.*, p. 118). L'écriture s'y charge en intensité, d'être prise en tension entre ses deux bornes, la séparation et la réintégration, le départ et le retour. Elle s'octroie et délimite à son propre usage un espace dévolu au *neutre* défini comme « ce qui déjoue le paradigme », en l'occurrence la distinction abrupte présence/absence, que prend en défaut le cadavre : tissé d'ici et d'ailleurs, à la ressemblance du cliché photographique, il condamne les survivants, auprès, à une acuité inédite et inaccessible à qui se résigne au deuil. Si rompre la binarité du paradigme c'est saper les ressorts premiers du sens même, alors on comprend que l'expérience du neutre, « activité ardente, brûlante », puisse « renvoyer à des états intenses, forts, inouïs »² qui se propose, parce qu'écrivain, d'interroger précisément le *sens* de nos représentations, à travers leur *signification* sociale que manifestent à l'envi les rites funéraires.

Loin de la réassurance collective que confère le rituel, l'écriture de François Bon en congédiant la domestication de la mort par la communauté des deuilés, affronte à ses risques et périls l'innommable : orphique, elle va dire là où finissent par se taire Daniel et Bossuthe, figures médiatrices qui auront permis au texte de s'approcher au plus près. Telle aventure exige que qui s'y livre accepte de soi-même ne plus appartenir, à l'inverse de l'ancrage géographique et culturel des clichés dévidés lors du banquet et stigmatisés par *L'Enterrement* comme autant de paroles gelées. S'effondre alors la trame d'un récit de filiation que semblait pouvoir amorcer la situation initiale d'un narrateur revenant tardivement sur les terres de son enfance. C'est précisément par la force cohésive du rite, qui tel un ruisseau en cru « arrache au talus » pour les mêler à son flux tous les témoins du passage du cortège (*E*, p. 46), que le prodigue aurait pu réintégrer communauté et langue d'origine. Mais vouloir dire la mort, de là³, implique cet arrachement vers un non-lieu, une marge aux frontières constamment mobiles. Écrire n'est rien d'autre que l'apprentissage de la

¹ F. Bon, « Café de la mort », dans *Société des amis de l'ancienne littérature*, Publie.net, 2009, p. 72.

² R. Barthes, *Le Neutre : cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 31 ; p. 32.

³ « Mais c'était important, de venir là et dire. » (« Café de la mort », *ouvr. cité*, p. 72)

« Manipulation des morts » comme expérience excessive présentée par le maître au disciple en un avertissement clair : « Ne crois pas qu'on soit jamais au bout de la terreur »¹ :

Un déséquilibre. Les morts sont une présence. On ne comprend pas comment ils surgissent, et pourquoi elle et pourquoi lui, plutôt que lui ou lui. Ils sont là, on est bouche contre bouche. Votre bouche est vide : elle est mangée enfin par le temps. J'ai peur, peur des morts qui parlent².

L'autre apparaît bien comme l'objet central de cette entreprise littéraire proche en cela encore des pratiques anthropologiques. *L'Enterrement* se saisit en effet d'un autre anachronique, exemplaire de ce « monde ancien » dont l'explicit se dit « las » et qui semble englué dans un ritualisme obsolète. De même l'anthropologie s'est-elle dès le début constituée en « discours allochronique », comme « science des autres dans un autre temps »³. Mais François Bon découvre une inactualité plus radicale, et si l'anthropologue accédant à la relativité culturelle en vient à se regarder avec l'œil de l'autre, l'autre de l'écrivain est ici l'Autre par excellence : le mort ; et cet autre est aussi en moi. Alors toute écriture est déjà, et dès son surgissement, écriture de (la) mort : « la mécanique s'est inventée chez les morts »⁴. Le présent de *L'Enterrement* n'est guère dupe du spectacle pourtant aveuglant du rituel déployé dans toute sa pompe : c'est qu'il tente d'échapper aux fausses lueurs d'une contemporanéité superficielle, d'adhésion aux événements, pour explorer « les ténèbres du présent »⁵. François Bon est bien ce « témoin de l'Inactuel » qu'évoquait Barthes⁶ contemplant la photographie de sa mère et y découvrant la Mort, « comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt »⁷. Là surgit le lieu de l'œuvre comme « insaisissable frontière entre le "pas encore" et le "ne plus" »⁸ : la *bascule*, de ma mort (à venir) à celle (advenue) des autres, que l'écriture entremêle au prix d'un élargissement – extension et libération – du *présent*, tendu comme en une phase de « marge », à la fois vers le passé, voire l'archaïque, et le futur ; vers « une catastrophe qui a déjà eu lieu »⁹. La littérature comme *catastrophe* vient enfin trouver ici une part de sa légitimité, d'être tentative d'articuler le singulier au collectif.

¹ « Manipulation des morts », dans *Société des amis de l'ancienne littérature, ouvr. cité*, p. 116.

² « De si c'est vrai que les morts nous parlent » (*Tumulte, ouvr. cité*, p. 226).

³ J. Fabian, *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 143; cité par F. Hartog, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2003, p. 49.

⁴ « Description de l'essence », dans *Société des amis de l'ancienne littérature, ouvr. cité*, p. 147.

⁵ G. Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », dans *Nudités*, Paris, Payot/Rivages, 2009, p. 28.

⁶ R. Barthes, « La Chambre claire », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. 5, p. 865.

⁷ *Ibid.*, p. 862.

⁸ G. Agamben, *ouvr. cité*, p. 32.

⁹ R. Barthes, *ouvr. cité*, p. 867.

Si François Bon aime à répéter la formule de Barthes, « on écrit avec de soi », la paraphrase s'en impose en deux temps : on écrit avec *les morts* ; on écrit avec *de soi mort*. L'écriture naît de cet embarras premier.

THÈMES ET MYTHES

La *Puella venenata* entre littérature et anthropologie

Carlo DONÀ
Université de Messine (Italie)
(Traduit de l'italien par Silvia Disegni)

1. Les pages qui suivent traitent la question de la *puella venenata*, que nous pourrions résumer par cette formule : jusqu'à quel point les femmes peuvent-elles être vraiment venimeuses ? Il s'agit d'un thème vaste, ancien et fatalement un tantinet épineux, peu connu et peu étudié aujourd'hui, mais toujours vivant dans la culture populaire. Ceux qui se rappellent le personnage fascinant et mortifère de Poison Ivy dans *Batman and Robin* de Joel Schumacher (1997), interprété par une remarquable Uma Thurman, savent déjà l'essentiel. En synthèse, la *puella venenata* est une femme, en général très belle, qui devient mortifère, par nature ou à la suite d'un accident, et qui unit donc en soi *Eros* et *Thanatos* en un développement aussi irrésistible que fatal, car elle inflige généralement la mort à travers un acte amoureux : comme Poison Ivy, elle tue en embrassant quelqu'un ou en faisant l'amour avec lui.

Ce thème plutôt négligé par les études a été magistralement mis en lumière voilà bien longtemps – en 1893 – dans un article fondamental de Wilhelm Hertz, véritable chef-d'œuvre de la grande philologie allemande de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui réunissait tout le dossier sur la *puella venenata*, en associant avec un naturel parfait les perspectives philologique et anthropologique¹. Ces deux orientations se sont ensuite scindées, si bien que dans les dernières études consacrées à ce sujet – respectivement, par un philologue, Claude Thomasset, et par une anthropologue, Gillian Bennett² –, elles paraissent désormais si éloignées l'une de l'autre qu'elles

¹ W. Hertz, « Die Sage vom Giftmädchen », *Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1893, p. 89-166, puis dans *Gesammelte Abhandlungen von Wilhelm Hertz*, éd. F. von der Leyen, 1905, p. 156-277. Ce thème a été repris ensuite par Penzer dans sa grande édition du *Kathāsaritsāgara : The Ocean of Story, being C. H. Tawney's Translation of Somadeva's Kathā sarit sāgara (or Ocean of Stream of Story)*, nouv. éd. par N. M. Penzer, vol. II, Londres, Chas. J. Sawyer, 1924, Appendix III, Poison-Damsels, p. 275-313 (réimprimé ensuite dans N. M. Penzer, *Poison-Damsels and Other Essays in Folklore & Anthropology*, Chas. J. Sawyer, Londres 1952, rpt. New York, Arno Press, 1980, p. 3-73). Signalons aussi les études remarquables, mais désormais oubliées, de J. J. Modi, « The Vish-Kanya or Poison - Damsels of Ancient India, Illustrated by the Story of Susan Ramashgar in the Persian Burzo-Nameh », *Folklore*, n° 4 (Déc. 31, 1927), vol. 38, p. 324-337 ; *Idem*, « The story of Alexander the Great and the Poison-Damsel of India », *Journal of the Royal Asiatic Society - Bombay Branch*, 1928, vol. III, p. 212-230.

² Cl. Thomasset, *Une vision du monde à la fin du XIII^e siècle, commentaire du dialogue de Placides et Timéo*, Genève, Droz, 1982, p. 69-108 ; G. Bennet, *Bodies. Sex violence, disease and death in contemporary Legend*, Jackson, University of Mississippi press, 2005.

sont devenues pratiquement opposées¹. C'est bien dommage : car c'est seulement à partir d'une perspective stéréométrique, à la fois littéraire – c'est-à-dire historique et philologique – et anthropologique, que l'on pourra expliciter correctement les dynamiques culturelles qui sous-tendent et qui génèrent notre thème.

2. J'ai dit, en mentionnant Poison Ivy, que le thème de la *puella venenata* est bien vivant dans la culture actuelle. J'aurais pu mentionner bien d'autres figures, comme la *band* anarchopunk des Poison Girls ; ou plusieurs des personnages des *mangas* japonais, telle Kagero de *Ninja Scroll* ; ou encore Rogue, dans *X-Men*. Pour des palais plus raffinés, je pourrais citer la Beatrice Rappaccini de la nouvelle de Hawthorne (1844), *The Poison maid* de Richard Garnett (1888), éventuellement dans la version opéra de Vaughan Williams (*The Poisoned Kiss*, représenté pour la première fois en 1936), ou même le grand livre qu'est *The Real Life of Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov (1941), qui est certainement redevable à notre histoire.

L'archétype de cette constellation culturelle composite est très ancien : géographiquement, il voit le jour dans le Nord de l'Inde et, chronologiquement, il est bien antérieur à l'an mille, et peut-être même à l'époque vulgaire. Une série de textes indiens dont les intrigues se déroulent à l'époque de la formation du premier empire Maurya, nous présentent en effet la *viśakanyā*, « Giftmädchen », o *viśāngunā*, « Giftweib »², qui est une sorte d'aimable killer, pour le dire en peu de mots, car il s'agit d'une fille, très belle, élevée pour tuer, comme le raconte Zakariyyāi al-Qazwīnī (1202-1283) dans son '*Aja'ib al-makhlūqat wa-gharā'ib al-mawjūdāt* (« Merveilles des Créatures et des choses étranges qui existent »).

Parmi les merveilles de l'Inde, on peut mentionner la plante el-bīś, qui se trouve seulement en Inde et qui est un poison mortel. On dit que lorsque les rois indiens veulent conquérir un souverain ennemi, ils prennent une petite fille à peine née et mettent d'abord la plante quelque temps sous son berceau, puis sous son matelas et enfin sous ses vêtements. Enfin, ils lui donnent à boire du lait dans lequel la plante a été mise à macérer, jusqu'à ce que l'enfant puisse la manger sans danger. Puis, cette fille, ils l'envoient en cadeau au roi qu'ils veulent détruire et quand celui-ci s'unit à elle, il meurt³.

¹ L'étude de Thomasset est vaste, bien documentée et rigoureuse, mais entièrement limitée au passé et sans la moindre ouverture sur la modernité ; celle de Gillian Bennet a le mérite d'identifier nombre de connexions intéressantes, mais elle a tous les défauts – pour moi extrêmement irritants – de l'anthropologie anglo-américaine : elle manque absolument de perspective historique, elle fait systématiquement des clins d'œil au marché et, surtout, elle ignore complètement tout ce qui n'est ni moderne ni écrit en anglais, et, en particulier, le texte de Hertz.

² W. Hertz, *ouvr. cité*, 1893, p. 236.

³ En l'absence d'une meilleure édition, je tire le texte de Z. i. M. Al-Qazwīnī, *Kosmographie*, in S. de Sacy, *Chrestomathie Arabe*, Paris, Imprimerie Impériale, 1826, vol. III, p. 398 [extrait traduit en français].

Le nom de la plante *el-bīś* provient du sanskrit *viśa*, qui désigne surtout l'*Aconitum napellus*, une plante particulièrement belle mais extraordinairement vénéneuse, au point qu'il peut même être dangereux d'en tenir une branche dans sa main : ce terme a donné par dérivation *viśakanyā* et *viśāngunā* (dans lequel nous reconnaissons le grec *gyné*).

Al-Qazwīnī se réfère dans ce passage à une coutume qui nous est connue grâce à beaucoup d'autres sources indiennes, surtout littéraires, comme le *Mudrā-Rākshasa* de Visakhadatta, une œuvre théâtrale dont la datation est très incertaine (entre le IV^e et le VII^e siècle) et narre la montée au trône du grand Chandragupta (mort en 298 avant J.-C.), le Sandrokottos ou Sandracotto des sources occidentales. Nanda, roi de Magadha, et son premier ministre Rakshasha, tentent à plusieurs reprises d'éliminer Chandragupta, qui est systématiquement sauvé par l'astuce de son conseiller Chanakya. En particulier, Rakshasha envoie à Chandragupta une *viśakanyā*, qui est toutefois reconnue comme telle et donc envoyée en cadeau à un allié de Chandragupta devenu encombrant, le roi Parvataka, qui tombe aussitôt victime du charme toxique de la jeune fille. On trouve d'autres versions de cette histoire dans le *Parīśistaparvan* de Hemacandra (1089-1172), dans le *Kathāsaritsāgara* de Somadeva et dans d'autres textes qui n'ont pas nécessairement un caractère littéraire : ainsi, cette histoire a également laissé des traces dans la tradition astrologique, laquelle spécifie dans quelles configurations astrales doivent naître les petites filles destinées à jouer ce rôle néfaste.

Il vaut la peine d'ajouter quelques gloses en marge de ce premier groupe de récits sur notre thème, en soi plutôt intéressants.

- 1) Pour ce que nous comprenons des textes, toujours curieusement réticents, la fille est empoisonnée progressivement avec une substance végétale, généralement identifiable comme étant l'aconit. Elle empoisonne par contact – comme c'est précisément le cas aussi avec l'aconit –, mais pas exclusivement à travers un contact sexuel (le *Parīśistaparvan*, par exemple, précise que Parvata est intoxiqué quand il la tient par la main), et, semble-t-il, elle ne fonctionne qu'une seule fois.
- 2) Les mentions de la *viśakanyā* sont rares et sommaires ; on a toutefois l'impression que la pratique en soi était connue de tous, bien qu'elle soit enveloppée d'une sorte de pudeur. Les textes, en effet, quoique dispersés dans l'espace et dans le temps, ne nous expliquent

presque jamais ce qu'est une *višakanyā*, se limitant à y faire allusion : signe que le public comprenait immédiatement de quoi il s'agissait.

- 3) Il ne s'agit pas d'une exclusivité du sexe féminin. Seule la *višakanyā* est créée artificiellement pour tuer, mais en Orient il existe aussi de nombreux cas d'êtres masculins analogues. Je ne citerai qu'un seul exemple : celui, extrêmement curieux, de Mahmud Shah, roi de Gujarat, vers le XVI^e siècle, dont les voyages de Varthema et le livre de Duarte Barbosa nous ont laissé des témoignages. Ces deux textes ont été édités par Ramusio, qui a largement répandu cette légende en Europe. Voici par exemple ce que raconte l'*Itinerario* de Ludovico di Varthema (1470-1517), publié à Rome en 1510 et traduit dans presque toutes les langues de l'Europe au cours des décennies suivantes :

El dicto Soldano ha li mostachi sotto el naso tanto longhi, che se li annoda sopra la testa come faria una donna le sue treze, et ha la barba bianca per fino alla cintura; et ogni giorno mangia tossicho. Non crediate perhò che se ne empia el corpo, ma ne mangia una certa quantità; per modo che quando vuol far morire uno gran maestro, se lo fa uenire inanti spogliato et nudo [...] et appresso [...] buffa adosso a quella persona che uol far morire, per modo che in spatio di meza hora casca morta in terra. Questo Soldano tiene anchora tre o uero quatro milia donne, et ogni nocte che dorme con una, la matina se troua morta: et ogni uolta che ei se leua la camisa, mai più quella è tocchata da persona alchuna; et cossì li vestimenti noui. El mio compagno dimandò che cosa era, che questo soldano mangiaua cossì tosicho: resposero certi mercanti più uechi del soldano, ch'el patre lo hauea facto nutrire da piccolino de tosicho¹.

[Ce Sultan a sous le nez de si longues moustaches qu'il les noue sur sa tête comme le ferait une femme avec ses tresses, et il a une barbe blanche qui descend jusqu'à sa ceinture ; et chaque jour il mange un produit toxique. Mais n'allez pas croire qu'il en remplisse son corps ; il en mange seulement une certaine quantité et quand il veut faire mourir un grand maître, il le fait venir en sa présence dévêtu et nu [...] et ensuite [...] il souffle sur cette personne qu'il veut faire mourir, de sorte qu'en une demi-heure celle-ci tombe à terre, morte. Ce Sultan possède encore trois ou quatre mille femmes, et chaque nuit où il dort avec l'une d'elles, on la retrouve morte au matin : et chaque fois qu'il enlève sa chemise, celle-ci n'est plus jamais touchée par qui que ce soit ; même chose pour ses vêtements. Mon compagnon demanda ce qu'était ce produit si toxique que mangeait ce Sultan : certains marchands plus vieux que le sultan répondirent que son père l'avait fait nourrir avec ce produit toxique quand il était tout petit.]

Observons toutefois que l'image de l'homme venimeux existait aussi en Occident dans l'Antiquité : selon Antonino Liberale, Minos « éjaculait des serpents, des scorpions et des scolopendres, et toutes

¹ *Itinerario di Lodovico Varthema*, nouvellement mis en lumière par A. Bacchi della Lega, Bologne, Romagnoli, 1885, p. 101 et suiv. [traduit de l'italien].

les femmes auxquelles il s'unissait, mouraient »¹, et il fut guéri par Procris avec une sorte de préservatif fabriqué à l'aide d'une vessie de chèvre. Puis, d'après ce que j'en sais, ce thème disparaît complètement : le seul exemple que je pourrais citer, à l'époque moderne, est peut-être le poème métaphorique et visionnaire de Baudelaire, *À celle qui est trop gaie*, lequel, dans un paroxysme pervers, rêve de posséder une femme à travers « une blessure large et creuse » produite exprès dans son flanc pour lui infuser sa semence empoisonnée².

- 4) Selon tous les témoignages, des plus anciens aux plus récents, il s'agit d'une coutume absolument réelle. Les chercheurs modernes ont souvent souligné le fait qu'il devait s'agir d'une pure *factio* littéraire³, mais il en a été tout autrement jusqu'au seuil des temps modernes. Pour presque tous les auteurs qui ont écrit sur ce sujet et – nous pouvons le supposer – pour la plus grande partie de leur public, la *puella venenata* était une réalité et non une fantaisie. Il me semble même que certains textes orientaux – comme le traité sur les poisons de Sanâq, que j'ai consulté dans la vieille traduction de Müller – montrent que l'on a plusieurs fois tenté de mettre en pratique cette légende, en soumettant de malheureuses enfants à un régime à base d'aconit, qui avait évidemment une issue fatale⁴.

3. Ces textes indiens constituent le premier chapitre de l'histoire des femmes venimeuses. Le deuxième est entièrement l'œuvre des Arabes, lesquels, arrivant en Inde à partir du VIII^e siècle, sont tellement frappés par ces étranges femmes venimeuses indiennes qu'ils ne se contentent pas, comme al-Qazwīnī, de les considérer comme une curiosité anthropologique digne d'attention, mais qu'ils les étudient dans une perspective typiquement scientifique. Grâce à eux, hors de l'Inde, l'histoire de la *puella venenata* fait son apparition dans deux domaines différents, mais interdépendants. D'un côté, nous la trouvons dans des ouvrages de toxicologie, à partir d'un traité du IX^e siècle que nous connaissons dans la version pehlevi attribuée à Yahya ibn Khalid (mort en 806), vizir de Haroun el Rachid. De l'autre, elle affleure régulièrement dans les textes de médecine, à partir, d'après mes informations, de l'*Al-hawi* d'Abu Bekr ar-Razi (le Rhases des sources latines,

¹ A. Liberale, *Metamorfosi*, éd. par G. Mordenti, Imola, La Mandragora, 1998, cap. XLI, p. 94 [traduit de l'italien].

² « Ainsi je voudrais, une nuit, / Quand l'heure des voluptés sonne, / Vers les trésors de ta personne, / Comme un lâche, ramper sans bruit, / Pour châtier ta chair joyeuse, / Pour meurtrir ton sein pardonné, / Et faire à ton flanc étonné / Une blessure large et creuse, // Et, vertigineuse douceur ! / À travers ces lèvres nouvelles, / Plus éclatantes et plus belles, / T'infuser mon venin, ma sœur ! » Ch. Baudelaire, « À celle qui est trop gaie », dans *Les Fleurs du Mal*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1996 [1861], p. 185-186.

³ Par ex. Penzer, 1924, p. 313 : « The poison-damsel herself has no existence in actual fact, but is merely the creation of the story... ».

⁴ *Sanâq's Buch über die Gifte*, dans A. Müller, « Arabische Quellen zur Geschichte der indische Medizin », *Zeitschrift der Deutsche Morgenländischen Gesellschaft*, 34 (1880), 501 et suiv., p. 535.

mort en 932), un texte qui est traduit en latin en 1279 et imprimé en 1506 sous le titre *Liber [...] Helchaury, hoc est Continens artem Medicinae*, dans lequel il est dit que « Quand les Éthiopiens veulent tuer des princes, ils nourrissent des jeunes filles avec du poison, de manière à ce que les plantes dont elles s'approchent sèchent et que leur crachat tue les poules et les autres bêtes, et les mouches qui volent près d'elles »¹. Cette information est reprise dans le *Canon* d'Avicenne (980-1037)², qui l'attribue, sans fondement me semble-t-il, à Rufus d'Éphèse, un médecin grec de la seconde moitié du I^{er} siècle après J.-C. ; c'est vraisemblablement par ce biais que cette histoire arrive jusqu'à nous, quand Gherardo di Cremona (1114-1187) traduit ce qui restera, jusqu'au XVIII^e siècle, le manuel de médecine de référence le plus répandu.

Sur la lancée du succès médiéval de la science arabe, l'histoire de la *puella venenata* se répand donc dans la culture européenne. Nous la retrouvons régulièrement, du XIII^e jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, dans une série disparate et très riche d'ouvrages scientifiques que l'on peut classer en plusieurs ensembles bien définis :

- Les ouvrages médicaux, qu'ils dépendent directement ou indirectement d'Avicenne (traductions, commentaires, etc.), ou qu'il s'agisse de traités généraux comme le *Lilium medicinae* de Bernard Gourdon³, les *Disputationes medicinae selectae* de Matias Garcia⁴ ou l'*Epistolarum medicinalium volumen tripartitum* de Johann Lange von Lemberg⁵.
- Les traités de toxicologie, au moins à partir du célèbre *Tractatus de Venenis* de Pietro d'Abano (1250-1316), plusieurs fois réimprimé jusqu'à la fin du XVI^e siècle, suivi par le *De venenis et antidotis* d'Andrea Bacci (1520-1600), par le *De Venenis et morbis venenosis* de Girolamo Mercuriali⁶ ou par les *Deux livres des venins* de Jacques Grévin (1539-1570). Remarquons que dans ce genre de littérature, l'histoire reste courante jusqu'au début du XVIII^e siècle, comme le prouve le *De venenis in genere* de Johann Linder, qui date de 1708.
- Les livres de botanique, comme le splendide *Phytognomonica* de Giovan Battista della Porta⁷ ou le *Dryadum, Amadryadum Cloridisque Triumphus* de Giorgio della

¹ Venetiis, 1506, l. XX, chap. 2, fol 413 c: [traduit du latin].

² Avicenne, *Canon, translatus a magistro Gerardo Cremonensi*, Venetiis, 1490, Lib. IV, fen. vi, Trac. I, chap. 2, *Sermo universalis de cautela a venenis*, p. 691.

³ *Bernardi Gordonii opus, Lilium medicinae inscriptum*, Lugduni, apud Guilelmum Roillium, MDLIX, p. 53.

⁴ *Disputatio II*, p. 133.

⁵ Lib. I, ep. 12, Francofurti, 1589, 57 ss.

⁶ Francofurti, Apud heredes Andreae Wecheli, MDLXXXIII, liber I, cap. 9, *An venena nutrire possint*, p. 39.

⁷ Francofurti, 1608.

Torre¹, et des textes traitant différents sujets, comme la bizarre *Sialologia historico-medica, hoc est Salivae humanae consideratio pshysico-medico-forensis* de Martin Schurig², ou encore l'*Opusculum de medicamentis bezoardicis* de Johannis Juuenis³.

- Enfin, les recueils très populaires de curiosités et de merveilles, comme les *Memorabilium Centuriae* d'Antoine Mizauld (mort en 1578)⁴, les *Lectionum Antiquarum* de Caelio Rodigino (1469-1525)⁵, les *Neünhundert Gedächtnußwürdige Geheimniß und Wunderwerck* de Georg Henisch (mort en 1618)⁶ ou l'*Artzney Kunt und Wunder Buch* de Michael Bapst von Rochlitz (mort en 1603)⁷.

Cette constellation composite d'ouvrages scientifiques, qui assure sans solution de continuité la transmission de notre histoire du Moyen-Âge jusqu'au seuil de l'époque moderne, considère toujours la *puella venenata* comme une réalité pure et indiscutable : si bien qu'en marge de cette histoire, on voit s'engager dans ces textes un débat enflammé sur la possibilité qu'un poison se transforme en nourriture. Très rares sont les auteurs qui s'écartent de la *communis opinio* et tiennent cette histoire pour fantaisiste ou impossible, comme Andrea Mattioli (1650-1577) dans ses magnifiques *Commentarii in libros sex Pedacii Dioscoridis*⁸ ou le grand Thomas Browne dans les *Pseudodoxia Epidemica*⁹.

4. On est tellement persuadé qu'il existe une possibilité concrète de former une jeune fille venimeuse, qu'en élaborant l'histoire de la *višakanyā*, on forge des légendes pseudo historiques pour expliquer la mort soudaine de souverains particulièrement portés sur les femmes. Ce fut le cas par exemple de Wenceslas II de Bohême (mort en 1305), tué par voie vénérienne par sa maîtresse, selon Ottokar aus der Gaal¹⁰, et de Ladislas d'Anjou-Durazzo, dernier roi angevin de Naples, qui tenta vainement, avant César Borgia, de créer un état unitaire en Italie. Ladislas est à Pérouse et les Florentins craignent, non sans raison, qu'il veuille les attaquer.

¹ Patavii, 1685.

² Dresdae, Sumptibus haer. Miethii, 1723, cap. V, De Salivae effectibus, § 8, p. 177.

³ In Aegidius Everartus, *De Herba Panacea, quam alii Tabacum vocant*, Antverpiae, 1587, p. 217.

⁴ I, aphorismus 59, Lutetiae 1566, bl. 9 b.

⁵ Libri xxx, Basileae, Froben, MDXLIII, L. XI, cap. XIII, p. 409.

⁶ Basel, 1575, p. 36.

⁷ Eißleben, 1604.

⁸ Venetiis, In Officina Valgrisia, MDLX, p. 716-17.

⁹ VII, chap. XVII.4 *Of the woman fed with poyson that should have poysoned Alexander*.

¹⁰ Voir Ottokar aus der Gaal, *Steirische Reimchronik*, dans MGH, *Deutsche Chroniken*, vol. 5, t. II, p. 1127 et suiv. Fait intéressant, Ottokar assimile l'assassinat de Wenceslas à la coutume en usage chez les Romains, lesquels, dit-il, élevaient une petite fille « de sorte que dans sa bouche il y ait du poison ».

...& per quello havendo inteso che'l re stava innamorato della figlia d'un medico perugino, con la quale spesso si giaceva, è fama che hauessero con gran somma de danari subornato il medico che per mezzo della figlia l'avesse avelenato, & che'l medico indutto dall'avaritia, antepoendo il guadagno alla vita della figlia, l'avesse persuasa ad ungersi le parti genitili d'una unzione pestifera quando andava a star co'l re, perch'era compositione atta a dare tal diletto al re nel coito, che non havrebbe potuto mai mancare dal amor suo, et che per questo il re se infermò d'un male al principio lento, & incognito. [...] Aggravatosi il male, & partendosi il re di Perugia, per venirsi ad imbarcare sulle Galee ad Ostia [...], se imbarcò assai grave del male, [...] et gionto a Napoli a due di agosto dell'anno MCCCCXIII, [...] il sesto dì di Agosto uscì di vita con fama di mal cristiano...¹

[...& pour cela, ayant su que le roi était amoureux de la fille d'un médecin pérousin, avec laquelle il couchait souvent, on dit qu'ils ont suborné avec une grande somme d'argent ce médecin, lequel l'a empoisonné par l'intermédiaire de sa fille, & que ce médecin, poussé par la cupidité et faisant passer le gain avant la vie de sa fille, avait persuadé celle-ci d'oindre ses parties génitales avec un onguent pesteux quand elle couchait avec le roi, car c'était une composition qui donnait un tel plaisir au roi dans le coït qu'il ne pourrait jamais se passer de son amour ; pour cette raison, le roi tomba malade d'un mal lent au début, & inconnu. [...] Le mal s'étant aggravé, & et le roi ayant quitté Pérouse pour venir s'embarquer sur les Galères à Ostie [...], il s'embarqua fort atteint par ce mal, [...] et arrivé à Naples le deux août de l'an MCCCCXIII, [...] le sixième jour d'Août il quitta la vie avec la réputation d'un mauvais chrétien...]

Bien entendu, cet onguent est « sugo di Napello, prestantissimo veleno... » [« le suc de l'aconit, poison exceptionnel »] (Pandolfo Collenuccio) ; mais pour d'autres (selon le témoignage de Muratori), il s'agissait simplement d'une grave infection vénérienne « que lui avait passée, à en croire la rumeur, une putain... » (*Annali d'Italia* ad an. 1414). Il est significatif que l'historiographie orientale connaisse elle aussi des histoires de ce genre.

5. La tradition culturelle arabe introduit cette histoire en Europe également à travers une variante au ton plus littéraire, répandue à travers un ouvrage qui connaît un immense succès pendant un demi millénaire : le *Kitâb sirr al-asrâr* (« Livre de la science de gouvernement »), œuvre d'un auteur arabe inconnu (qui affirme d'ailleurs élaborer une source grecque), datant vraisemblablement du X^e siècle. Rapidement traduit dans une myriade de langues – et en particulier en latin, sous le titre, des plus séduisants, de *Secretum Secretorum* –, ce traité, qui se présente sous la forme d'une longue lettre d'Aristote à Alexandre, est aujourd'hui totalement inconnu hors du cercle des spécialistes du Moyen-Âge, mais il a sans doute été – pour reprendre les termes de Lynn Thordnike – « the most

¹ A. di Costanzo, *Historia del regno di Napoli*, Nell'Aquila appresso Gioseppe Cacchio, 1581, livre XII, p. 279-280 [traduit de l'italien].

popular book in the Middle Ages »¹. Objet d'une véritable vénération et attribué à Aristote, le *Secretum Secretorum* a été inlassablement copié pendant des siècles (il existe plus de 600 manuscrits de la version latine...), il a été étudié, élaboré, traduit et commenté. Bien entendu, le prestige extraordinaire de ce texte et sa fortune persistante ne pouvaient que se refléter sur les récits qu'il contenait : et en particulier, en ce qui nous concerne, sur notre histoire, rapportée au chapitre XXI de l'édition Steele² et significativement intitulée *De cavendis mulieribus et venenis et ab omni immunidicia*. Je la cite dans la version italienne du *Reggimento dei Signori*, la plus ancienne version du *Secretum Secretorum* :

Alexandro, ricorditi de' facti del regno d'India, come a te molti doni e molti presenti facti furo, per cagione di buona amistade, e altri molti nuovi doni, intra i quali mandata fu a te quella istraina e nuovissima pulcella, la quale ripiena e nodrita fu da la sua infantia di veneno di serpente. Et se non fusse che io in quell'ora sagacemente guardai in lei, e per arte di sopra io connovi et vidi et judicai ciò ch'ella cusì audacemente, senza lo suo volto cessare o ver mutare, di nulla vergogna mostrando, lo volto suo in delle facce alli uomini ficcava, dèi pensare in del tuo animo veramente, ch'ella avrebbe morti li huomini solo col suo mirare u del vero col mordimento ; la qual cosa puoi tu, per diricto experimento provasti et trovasti, et se questo certissimamente io mostrato non t'avesse, morto t'arebbe in de l'ardore del carnale dilecto seguire³.

[Alexandre, souviens-toi des faits du royaume de l'Inde, que l'on te fit beaucoup de dons et de cadeaux, par raison de bonne amitié, et bien d'autres étonnants cadeaux , parmi lesquels on t'envoya cette étrange et prodigieuse jeune fille, laquelle fut remplie et nourrie depuis son enfance de venin de serpent. Et si, à ce moment-là et je ne l'avais moi-même examinée avec sagacité, et si par un art supérieur je n'avais connu et vu et jugé qu'elle fixait son regard sur le visage des hommes [...] sans cesse, sans bouger et sans montrer nulle honte [...], tu dois vraiment penser en ton esprit qu'elle aurait tué les hommes rien qu'en les regardant ou en les mordant ; laquelle chose tu as constatée et vue par expérience directe, et si je ne te l'avais pas montré, il est certain qu'elle t'aurait tué dans l'ardeur du plaisir charnel.]

¹ L. Thorndike, *A History of Magical and Experimental Science*, New York, 1923, vol. II, p. 267.

² *Secretum Secretorum cum glossis et nutulis*, nunc primum edidit Robert Steele, accedunt versio anglicana ex arabico edita per A. S. Fulton, version vetusta Anglo-normanica, nunc primum edita, Oxonii, e Typrograpeo Clarendoniano (Oxford Univeristy press), 1920, p. 60.

³ Je cite ce passage d'après A. d'Ancona, *Il tesoro di Brunetto Latini versificato*, dans *Atti della R. Accademia dei Lincei*, Serie Quarta, Classe di Scienze morali, Storiche e Filologiche, vol. IV, par. I, Memoria, p. 111-274, Rome, 1888, p. 141 n. 4.



Image 1 - Pierre Gringore, *Les fantasies de Mère Sote*, imprimées à Paris par Jehan Petit, 1516 – Alixandre, Aristote et la pucelle venimeuse, f. 8r.

On pourrait suivre longtemps la fortune de cette petite histoire dans la littérature européenne : depuis les nombreuses versions vulgaires du *Secretum* – castillan, catalan, hébreu, russe ancien, ancien français et ainsi de suite –, jusqu’aux innombrables élaborations du récit qui se trouvent dans des ouvrages appartenant à tous les genres : je cite, presque au hasard, les *Proverbes* de Guilhem de Cervera (XIII^e siècle), le *Frauenlob* de Heinrich von Meissen (vers 1250-1318), l’*Alexander Geesten* de Jacob van Maerlant (vers 1257), le *Compendiloquium* et le *Communiloquium* de Johannes Gallensis (milieu du XIV^e siècle), *Der Renner* de Hugo von Trimberg, *Les fantasies de Mère Sotte* de Pierre Gingore (1516 – **Image 1**) – jusqu’au *De Animalibus* d’Albert le Grand, au *Liber de introductione loquendi* de Filippo da Ferrara ou à la *Sylva Sylvarum* de Francis Bacon (Centuria V, § 499, p. 417). Comme il n’est pas possible d’examiner toute cette production, même dans ses grandes lignes, je me contenterai d’ajouter deux observations rapides en marge de cette liste.

- En premier lieu, , tout en conservant le ton « historique » de la narration (c’est-à-dire en présupposant la réalité de l’histoire qu’ils racontent), ces textes introduisent des expansions narratives, parfois assez libres et non dépourvues d’un certain intérêt. Ainsi, dans la version du *Placides et Timéo*, qui date du XIV^e siècle, Alexandre est accompagné d’Aristote et de

Socrate. Le roi qui a créé la jeune fille venimeuse l'expérimente prudemment sur un ennemi, lequel est tué quand il tente de l'embrasser, et les deux philosophes, pour convaincre Alexandre du danger que représente la jeune fille, ordonnent à un serviteur de l'embrasser, ce qui provoque évidemment la mort immédiate du malheureux.

- Ensuite, et surtout, toute cette production remplace régulièrement le thème végétal par le thème serpentin : la *poison maiden* devient telle non pas grâce à l'aconit mais parce que « ab infancia imbuta et nutrita fuit veneno serpentum, ita quod sua natura conversa fuit in naturam serpentum » [« elle a été imbibée et nourrie depuis son enfance de venin de serpent, de sorte que sa nature en a été transformée en nature serpentine »]. Cette substitution extrêmement significative devient même paroxystique dans certains textes. Je me réfère en particulier à une traduction versifiée en langue vulgaire du *Trésor* de Brunetto Latini, remontant au XIV^e siècle, où notre *puella* est déposée aussitôt après sa naissance dans un énorme œuf de serpent et élevée par le reptile qui la nourrit « di quelli elementi / che nutricò li altri serpenti » [« de ces aliments / avec lesquels il nourrit les autres serpents »] ; non seulement elle devient horriblement venimeuse, mais elle perd tout vestige d'humanité, de sorte que « non parlava / ma come uno serpente sifolava » [« elle ne parlait pas / mais sifflait comme un serpent »], et ce n'est qu'au terme d'une longue domestication qu'elle acquiert la parole et des habitudes humaines¹. Il vaut la peine d'observer que ce que j'ai appelé le thème végétal est préférable de tous les points de vue au thème ophidien : d'abord, parce que c'est le thème « authentique », attesté par toute la tradition orientale, et ensuite parce que, d'une part, l'*aconitum napellus* apparaît plus logique, si l'on peut dire, d'un point de vue toxicologique, car il empoisonne aussi par contact, comme notre *puella*, contrairement au serpent, qui injecte son venin ; et, d'autre part, parce qu'il est plus motivé d'un point de vue esthétique, la belle plante mortelle correspondant parfaitement à la belle jeune fille mortifère. Pourtant, la protagoniste de nos récits, qui est à l'origine une splendide fleur toxique, devient un reptile – « de natura de las bivoras » « de la nature des vipères », selon la *Poridad de les poridades*, version médiévale espagnole du *Secretum*² – et elle le devient au point qu'elle transmet son venin « solo morsu vel visu » (Steele, p. 60), « seulement par la morsure ou le regard » ou, pour citer les termes de Grégoire le Grand, « et cujus morsu moriebantur homines sicut ex morsu serpentium : et humor salivalis in ipsa fuit venenum »³

¹ D'Ancona, 1888, p. 137 et 139.

² L. A. Kasten (dir.) *Poridad de las poridades*, Madrid, Seminario de Estudios Medievales Españoles de la Universidad de Wisconsin, 1957, 41.

³ B. Alberti Magni, *Operum*, tom. VI, Lugduni, 1651, p. 236, « De Animalibus », liber VII, tractatus ii, cap. v, p. 405b.

[« et par sa morsure les hommes mouraient comme de la morsure des serpents ; et même la salive en elle était un poison »].

6. À ce stade, le philologue a accompli sa tâche : Wilhelm Hertz, suivi par tous ceux qui, comme moi, ont pillé ses très doctes pages, se limite à présenter une honnête vue d'ensemble de cette production littéraire impressionnante, sans rien ajouter d'autre. Mais il me semble que c'est précisément de là que nous devrions partir, en nous posant un certain nombre de questions. Par exemple, pourquoi l'histoire de la *puella venenata* a-t-elle eu en Occident un succès si durable et si immensément vaste ? Pourquoi, malgré ce succès, le thème masculin correspondant, qui existait pourtant pendant l'Antiquité et qui est souvent présent en Orient, disparaît-il complètement ? Pourquoi, surtout, le thème serpentin s'affirme-t-il résolument à côté du motif végétal de l'aconit ? Et en dernier lieu, que signifient et qu'enseignent ces récits, pris dans leur ensemble ?

Il me semble que la philologie ne peut pas répondre à ces questions : alors que l'anthropologie pourrait le faire, ou mieux encore, peut-être, une discipline qui parvienne à réunir les deux perspectives dans une vaste synthèse : la mémétique, peut-être, si nous arrivons à la développer correctement.

Le problème est, me semble-t-il, que l'histoire de la *puella venenata* n'est pas particulièrement remarquable en soi, même dans ses versions les plus ouvertement narratives. Elle le deviendra seulement dans certaines élaborations artistiques : par exemple, dans *le Madragore* de Machiavel ou dans ce cauchemar gothico-lesbien qu'est *Christabel* de Coleridge. Cette histoire connaît pourtant un succès extraordinaire pendant des siècles parce qu'elle exprime certaines des peurs masculines les plus profondes. Nous ne devons pas oublier, en effet, que pendant toute la période qui nous intéresse, les femmes *sont* des bêtes venimeuses : des êtres qui distillent chaque mois, comme les serpents, avec leurs menstruations, l'un des venins les plus horribles que le monde connaisse et qui se purifient et se renouvellent chaque mois à travers cette alchimie, comme les serpents. Pour s'en convaincre, il suffit de lire Pline, Isidore, le *De secretis Mulierum* d'Albert le Grand, et beaucoup d'autres ouvrages de même teneur, jusqu'à un petit traité du premier quart du XVIII^e siècle, la *Parthelonogia historico-medica, hoc est Virginitatis consideration* de Martin Schurig¹, qui consacre un chapitre entier au sang menstruel, « pessimus et venenatus » [«très nuisible et empoisonné»]. Schurig rappelle, avec Van Helmont, que celui-ci « per gradus ad liquaminis cadaverosi malignitatem ascendens assumit veneni indolem » (p. 239), [«en s'approchant graduellement de la pernicieuse sanie des cadavres, parvient à la nature du poison»] et

¹ Dresdae et Lipsiae, Apud Christophori Hekelii, 1729.

démontre par de nombreux exemples sa terrible dangerosité. Quant au dominicain Felix Fabri (1438 ou 1439-1502), auteur de l'*Evagatorium* dans lequel il décrit la Crète en affirmant que cette île est dépourvue d'animaux venimeux, il observe :

Verum unum genus animalis habet haec regio commune cum aliis regionibus, cujus morsus est venenatus et mortiferus. Dicunt enim, quod si mulier irata virum dentibus mordet aut unguibus lacerat, statim veneno infectus moritur, ac si morsus pessimae bestiae fuisset laesus¹.

[En vérité, cette région a en commun avec les autres régions un type d'animal dont la morsure est empoisonnée et mortelle. Ils disent en effet que si une femme en colère mord avec les dents ou lacère un homme de ses ongles, celui-ci meurt, infecté par le venin, comme s'il avait été blessé par la morsure de la plus terrible des bêtes.]

À partir de ces idées, extrêmement anciennes, inextirpables et incroyablement répandues, nous pouvons peut-être comprendre pourquoi une analogie fondamentale et une étroite affinité sont apparues entre la femme et le serpent en des temps très reculés ; une analogie et une affinité que la tradition juive trouve dans le mythe de la chute, qui se manifeste à l'époque classique à travers des déesses serpentiformes ou dotées de traits ophidiens – comme Méduse, pour ne citer qu'un seul exemple connu de tous – et qui alimente à partir du Moyen-Âge un nombre vraiment impressionnant de thèmes mythiques, folkloriques, narratifs et figuratifs : songeons, pour ne citer qu'un seul exemple, à la semi-ophidienne Mélusine².

Le charme dangereux et fatal de la femme serpent a toujours été perçu et célébré par l'art occidental ; et il a été assidûment cultivé, ajouterais-je, étant donné que la plupart des bijoux féminins antiques qui nous sont parvenus ont une forme serpentine et qu'aujourd'hui encore, une certaine féminité agressive et « pythonienne » a de nombreux amateurs. Mais ce charme est perçu comme quelque chose d'extrêmement dangereux qui mêle de façon troublante et inquiétante la séduction et la mort. Hans Baldung Grien l'a exprimé de la manière la plus claire qui soit en 1515 dans un tableau montrant une Ève nue et provocante qui noue un pacte funeste avec une Mort diabolique et corrompue et avec un serpent à l'air fourbe et satisfait ; en souriant surnoisement, Ève cache, derrière son dos, la pomme fatale... (**Image 2**)

¹ *Frater Felix quis Fabri Evagatorium*, éd. Hassler, Stuttgartiae, 1849, II, 280-281.

² J'ai examiné ce problème dans un article qui peut être considéré de plusieurs points de vue comme propédeutique à celui-ci : C. Donà, « La metamorfosi segreta : dalla donna serpente alla *puella venenata* », dans F. Zambon (dir.), « *Viridarium* » : *La metamorfosi*, n° 6, Milan, Medusa - Venise, Fondazione Giorgio Cini, 2009, p. 47-80.



Image 2 - Hans Baldung, *Ève, la mort et le serpent*, Huile, Ottawa, National Gallery of Canada.

Pour de nombreuses raisons, cette affinité entre les femmes et le serpent s'exprime essentiellement à travers la sexualité, et même, plus explicitement, dirais-je, par la voie vaginale : on peut sans doute comprendre ce fait, à travers l'équivalence venin = sang menstruel, mais aussi en raison d'une certaine ressemblance entre l'organe féminin et la bouche grande ouverte du serpent prêt à mordre.

Dans l'imaginaire masculin, du reste, le vagin est souvent perçu comme un lieu dangereux : par exemple, dans le thème du vagin denté, extrêmement répandu dans le mythe, mais aussi dans le folklore moderne¹. Dans les versions rationalisées, le danger est causé par les femmes. Ainsi, Albert le Grand met en garde contre les *mulieres* qui infligent aux hommes des blessures inguérissables en introduisant dans leurs propres corps des morceaux de fer :

Nota quod quadam mulieres sunt ita cauta et astuta, et accipiunt ferrum et apponunt vulua, et illud ferrum ledit virgam sed vir non percipit propter nimiam delectationem et dulcedinem vulva, postea

¹ Voir par ex. V. Elwin, «The Vagina Dentata Legend», *British Journal of Medical Psychology*, 19, 1943, 439-453 ; R. Lionetti, L. Iovine, *32 simboli. Denti, morsi e vagine dentate*, Trieste, Edizioni della Libreria Einaudi, 2004.

tamen sentis : ideo maxime cauendum est ne fiat coitus cum mentruosis mulieribus, quia exinde homo posset incidere in lepra, et quandoque in magnam infirmitatem¹.

[Remarque que certaines femmes sont si rusées et si astucieuses qu'elles prennent un morceau de fer et le placent dans leur vagin et ce fer blesse la verge de l'homme sans qu'il s'en aperçoive, pour le grand plaisir et la douceur de la vulve. Mais après, il le sent. À ce propos, il faut surtout se garder d'avoir un coït avec des femmes réglées car l'homme peut en contracter la lèpre et parfois une grave infirmité.]

De manière analogue, on racontait parmi les soldats américains l'histoire de prostituées liées aux Viêt-congs qui introduisaient dans leur vagin des lames de rasoir et des éclats de verre pour blesser leurs clients américains². Certains lecteurs se souviendront peut-être en parallèle d'une scène mémorable de *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman.

Quand la narration se déplace au niveau du mythe, la dangerosité mortifère de la femme peut être expliquée de différentes manières : par exemple, elle peut être protégée par un amant surnaturel qui tue ceux qui essayent d'avoir un commerce avec elle, comme l'Asmodée du Livre de Tobie, qui est d'ailleurs le « fils du dragon » ; ou alors, plus simplement, le vagin devient la tanière d'un serpent que la femme porte en elle. Il s'agit du motif F 582 de l'index Thompson, *Serpent Damsel – Woman has serpent inside which come out and kills her bridegrooms*, qui caractérise surtout les fables du type AT 507, *The Serpent Maiden*. C'est dans ces fables, étudiées par Gordon Hall Gerould, Sven Liljeblad, Elwin et d'autres chercheurs encore, que le thème de la *puella venenata* trouve sa réalisation la plus spectaculaire et expressive : chaque nuit, un serpent venimeux et famélique sort des héroïnes de ces histoires et se jette sur leurs malheureux amants, qu'il tue sans merci. Seul peut survivre à cette épreuve un homme particulièrement sagace qui ne s'abandonne pas à l'amour, mais attend patiemment la sortie du reptile pour le tuer et pour purifier la femme (des autres serpents qu'elle porte souvent en elle, radicalement, en la coupant en deux). J'en cite un exemple ethnique, une histoire des Shuswap relatée dans le beau livre de Roberto Lionetti et Luisa Iovine sur le vagin denté :

L'[eroe] vide una donna che gridava e si lamentava: “Chi vuole dormire con me?” Dopo essersi messo in bocca una foglia che masticava, [egli] andò a dormire con lei. Vide sparse attorno molte ossa umane. Tutti gli uomini che avevano dormito con lei erano morti, poichè gli organi intimi della donna non erano altro che un serpente... Egli sputò la foglia che aveva masticato sui suoi

¹ Albert le Grand, *De Secretis Mulierum*, [1580], p. 55

² M. Gulzow, C. Mitchell, «'Vagina dentata' and 'Incurable Venereal Disease' : Legends of the Viet Nam War», *Western Folklore*, 39 (1980), p. 306-316.

organi e li trasformò, dicendo: “D’ora in poi le donne non uccideranno più gli uomini con cui hanno rapporti sessuali¹.

[Le [héros] vit une femme qui criait et se plaignait : « Qui veut dormir avec moi ? ». Après avoir mis dans sa bouche une feuille qu’il mastiqua, [il] alla dormir avec elle. Il vit beaucoup d’os humains éparpillés alentour. Tous les hommes qui avaient dormi avec elle étaient morts, car les organes intimes de la femme n’étaient autre qu’un serpent... Il cracha la feuille qu’il avait mastiquée sur ses organes et il les transforma, en disant : « Dorénavant, les femmes ne tueront plus les hommes avec lesquels elles ont des rapports sexuels.]

Certaines images, provenant de cultures très différentes, montrent l’ancienneté et la grande diffusion de ces idées, mais aussi la ténacité avec laquelle elles parviennent à survivre dans l’imaginaire collectif. Voici, respectivement, un pendentif en or provenant de Ras Shamra (XIII^e siècle avant J.-C. – **Image 3**), une sculpture romane provençale du XII^e siècle (**Image 4**), et le dessin d’un psychotique contemporain (**Image 5**).



Image 3 – Déesse aux serpents, pendentif en or, Rās Šamra, XV^e siècle avant J.-C., Paris, Musée du Louvre.

Image 4 – Vallée d’Ode, Stèle du haut Moyen- âge avec femme et serpent, Toulouse, Musée des Augustins.

Image 5 – Dessin de psychotique.

Carolee Schneemann, dans sa performance *Interior Scroll*, réalisée en 1975, extrayait un serpent de son sexe, et décrivait son point de vue en ces termes :

I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model : enlivened by it’s passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior

¹ R. Lionetti, L. Iovine, *32 simboli. Denti, morsi e vagine dentate*, ouvr. cité, p. 11.

knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship¹.

[J'ai considéré le vagin comme une chambre translucide dont le serpent était un modèle extérieur : animé par son passage du visible à l'invisible, un anneau en spirale entouré par la forme du désir et des mystères génératifs, les attributs de la puissance sexuelle féminine et masculine. Cette source de connaissance intérieure serait symbolisée par le principal index unifiant l'esprit et la chair dans le culte de la déesse.]

La diffusion universelle de croyances de cette teneur peut être démontrée par une belle page de ce best-seller européen que fut le livre de Mandeville, selon lequel, dans une île d'Extrême-Orient, on a coutume de louer les services d'un tiers pour déflorer les femmes la première nuit de noces.

[...] quar cils du pays tiegnent a si grande chose et a si perillouse a despuceller une femme qe lour semble qe cils qe les despucelle se met en aventure de morir. Et si ly maritz troeve sa femme pucelle l'autre nuyt après qe ly autre ne l'eust despucellé pur yveroigne ou pur autre cause, il soy pleindroit du vallet qe n'averoit mie fait soun dever, aussy bien come si ly vallet ly vousist tuer. [...] Et jeo fiz demander la cause pur quoy homme tenoit celle custume, et homme me dit qe [fol. 96 v^o] aunciennement ascuns avoient esté mortz pur femmes despuceller qe avoient serpentz el corps, et pur ceo tiegnent ils celle custume et font toutdis assaier le passage a un autre avant q'ils se mettent en aventure [...] ²

[[...] mais les gens de ce pays considèrent qu'il s'agit d'une chose si grave et si dangereuse, c'est-à-dire déflorer une femme, parce qu'ils croient que ceux qui la déflorent se mettent en danger de mourir ; et si la deuxième nuit les maris ne trouvent pas leurs femmes déflorées, ils se plaignent de leur valet, lequel n'a pas fait son devoir, comme si ce serviteur avait voulu les tuer [...]. Nous leur demandâmes pour quelle raison ils conservaient une telle coutume ; et ils répondirent qu'en déflorant des femmes, autrefois plusieurs hommes étaient morts ; elles avaient semble-t-il des serpents dans leur ventre. C'est pour cette raison qu'ils conservent encore cette coutume et font toujours essayer le passage à quelqu'un avant de tenter l'aventure [...]]

C'est sûrement sur le fond de ces obsessions – nous pourrions les appeler « complexe de la mante religieuse » – que nous pouvons comprendre, et dans une certaine mesure expliquer, le succès durable de l'histoire de la *puella venenata* : celle-ci traverse certaines des zones les plus obscures et douloureuses du psychisme et elle exprime de la manière la plus inquiétante et la plus profonde certaines obsessions masculines persistantes sur le sexe et la mort, c'est-à-dire sur deux faisceaux conceptuels d'une importance extraordinaire.

¹ C. Schneemann, «The Obscene Body/Politic», *Art Journal*, 50/ 4, Censorship II (Winter, 1991), p. 28-35.

² J. de Mandeville, *Le Livre des merveilles du monde*, éd. Ch. Deluz, Paris, CNRS, 2000, p. 449-450.

L'éternelle contemporanéité du passé **(À propos d'Elie Wiesel)**

Marcello MASSENZIO
Université de Roma « Tor Vergata »
(Traduit de l'italien par Silvia Disegni)

Considérations préliminaires

En réfléchissant sur les problématiques qui sont au cœur de ce colloque, il m'a semblé intéressant de focaliser notre attention sur un aspect particulier du rapport mythe/littérature : je suivrai donc un parcours « sûr » mais j'examinerai des facteurs généralement relégués dans les marges. Il est largement reconnu – inutile de donner des exemples – que la littérature et les arts en général ont puisé – et continuent à puiser – dans le répertoire mythologique : surtout parmi les mythes de l'antiquité classique et de la Bible, sans toutefois négliger les mythologies des peuples d'intérêt ethnologique. Dans une étude pénétrante de 2004 intitulé *Mémoire de Troie*¹, Jean Starobinski s'est interrogé sur les causes d'un tel phénomène. En constatant la résurgence périodique du thème de la destruction de Troie dans tout l'arc de l'histoire littéraire et artistique occidentale, il écrit :

Les étagements de cette mémoire, ses ramifications multiples lui [à la culture européenne] ont permis d'offrir, durant des millénaires, une clé de lecture applicable au monde le plus proche. Ulysse ment si bien dans Homère qu'il a pu devenir au XX^e siècle Bloom voyageant dans Dublin².

Cette réflexion de Starobinski touche à différentes questions, en particulier celles qui permettent de focaliser l'attention sur certains traits distinctifs de l'univers mythologique : je pense, en premier lieu, à la question des variantes dont la création s'étend sur un laps de temps considérable. On déduit de l'observation de l'illustre chercheur que toutes les élaborations poétiques d'un mythe possèdent le même degré d'authenticité car toutes, même de points de vue différents – qui sont le reflet des différences des contextes historiques et culturels –, et avec des langages différents, renvoient à un substrat commun qui se prête à être modelé de multiples manières. Derrière une telle prise de position, au substrat théorique non explicite, on peut entendre l'écho de la pensée de Claude Lévi-Strauss, qui a transformé radicalement la façon de lire et de décoder les mythes,

¹ J. Starobinski, « Mémoire de Troie », *Critique*, 687-688, 2004, p.724-753.

² *Ibid.*, p. 753.

surtout avec les quatre volumes de *Mythologiques* (Paris, 1964-1971) : selon Lévi-Strauss, le mythe est l'ensemble de toutes ses variantes. Par exemple, le mythe d'Œdipe comprend en soi, en les englobant dans une structure commune qui a sa cohésion, aussi bien la célèbre tragédie de Sophocle que la théorie/variante que Freud a construite en s'appuyant sur l'*Œdipe* de Sophocle. La deuxième question qui émerge de la réflexion de Starobinski concerne le rapport du mythe avec la dimension temporelle, un rapport qui touche à l'ultime essence du phénomène. Si le passé le plus éloigné peut fournir une clef de lecture applicable au présent, cela peut vouloir dire que dans la dimension du mythe, les distinctions temporelles sont fluides. Afin d'accorder l'importance qui lui est due à la relation mythe/temps, je me limiterai à évoquer brièvement et une fois de plus Lévi-Strauss, selon lequel les mythes, à l'instar de la musique, sont des « machines à supprimer le temps »¹. Autrement dit, mythe et musique sont à entendre comme des dispositifs culturels très sophistiqués qui immobilisent le temps qui passe.

En adoptant un autre point de vue, Ernesto de Martino² met lui aussi l'accent sur la centralité de la relation mythe/temps : il souligne la faculté du mythe d'arrêter le devenir humain, dans des circonstances déterminées. Pour quelle raison ? Parce que *le devenir anguisse* : il s'agit d'une sorte de *leitmotiv* qui traverse toute l'œuvre de De Martino, né de la constatation du malaise que provoque la perception du devenir chez l'homme, surtout quand il se manifeste violemment, en particulier au moment où se profile à l'horizon un événement qui brise la routine, la succession normale « des œuvres et des jours » : c'est dans de telles circonstances qu'on recourt au mythe pour « tenir en bride » le devenir lui-même ou, pour utiliser une terminologie technique, pour faire en sorte qu'il se *dés-historicise culturellement*. Cela veut dire que le changement menaçant, qui rompt les équilibres préexistants, si fragiles, doit être abordé non pas dans sa portée objective, mais doit plutôt être considéré comme la répétition d'un des changements qui a déjà eu lieu dans l'horizon du mythe et qui a pris une valeur paradigmatique, une valeur absolue, enfin, qui est déposée dans la mémoire mythique. Le recours à la dés-historisation ainsi configurée n'est pas laissé à l'initiative individuelle, mais il s'exerce dans les cadres institutionnels des fêtes, au caractère collectif.

Le Juif errant d'Elie Wiesel : les antécédents

Ces considérations permettent de limiter l'analyse du rapport mythe/littérature à un cadre précis, celui de la dimension temporelle ; c'est dans une telle perspective que je me suis concentré sur le texte d'un auteur contemporain dont le titre évoque l'une des figures les plus célèbres de l'univers

¹ Cf. Lévi-Strauss, *Mythologiques. 1, Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 24.

² Voir E. De Martino, *Storia e Metastoria*, éd. M. Massenzio, Lecce, Argo, 1995, 119-149.

mythologique occidental : le Juif errant. Il s'agit d'une nouvelle d'Elie Wiesel intitulée *Le Juif errant*, publiée dans le recueil *Le chant des morts*¹. C'est un récit où réalité et fiction sont savamment mêlées, comme le sont le plan onirique et celui de l'histoire passée et présente (surtout présente), le plan de l'autobiographe et celui de la réflexion sur le destin d'une nation : ce jeu d'emboîtement rend particulièrement ardu le déchiffrement des nombreuses significations de la nouvelle, en dépit du ton apparemment discursif que l'auteur a voulu donner à son récit. J'ai consacré une partie importante du livre que je viens de publier, *Le Juif errant ou l'art de survivre* (Paris, Éd. du Cerf, 2010), à ce texte de Wiesel aussi passionnant que profond et douloureux. Je me limiterai ici à analyser un seul « éclat » de ce récit, choisi en fonction de notre problématique : en m'appuyant sur les observations de Starobinski, j'essaierai de montrer dans quel sens le mythe du Juif errant, malgré son appartenance à un temps et à un espace révolus (ou peut-être en vertu de cette appartenance), est en mesure de fournir à Wiesel une clef de lecture possible du présent la plus proche de son temps. De quel présent s'agit-il ? D'un présent individuel et collectif sur lequel pèse le spectre de la *Shoah* et qui porte, de ce fait, les signes d'une crise dévastatrice, aux issues incertaines : l'Auteur lève le voile sur la phase cruciale des années parisiennes qui ont immédiatement suivi sa libération d'Auschwitz, en 1945.

En guise d'introduction, je préciserais que le mythe du Juif errant n'est pas un mythe parmi tant d'autres ; son importance est bien soulignée par le poète Auden, qui affirme : « Les grands mythes de l'ère chrétienne sont *Faust*, *Don Quichotte* et *le Juif Errant* »². Les informations préliminaires que je devrais fournir avant d'arriver à Elie Wiesel sont si nombreuses qu'une communication ne pourrait toutes les contenir. Il me suffit de signaler que ce mythe, qui a son origine dans un passage de l'Évangile de Jean, naît et se développe sous le signe de la polémique chrétienne anti-judaïque. Mais à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, on assiste à un phénomène extrêmement intéressant sur lequel je me suis penché dans un ouvrage que j'ai publié il y a quelques années³. Pour synthétiser, il s'agit de l'appropriation de la part de la culture hébraïque de la figure et de l'histoire du Juif errant, qui inaugure une autre tradition où est subverti le sens originel du mythe et de son héros.

Pour résumer cette problématique et présenter ces deux traditions, je m'en remettrais aux images de deux peintres supérieurs, d'époque, de culture et de style différents : la fresque de Giotto représentant *La montée au Calvaire* – appartenant au cycle qui décore la Chapelle des Scrovegni de Padoue, exécuté entre la première et la deuxième décennie du XIV^e siècle – et la toile de Marc Chagall intitulée *Au-dessus de Vitebsk* (1914). Dans le premier cas, le personnage identifiable

¹ E. Wiesel, *Le chant des morts*, Paris, Seuil, 1966.

² W. H. Auden, *Lezioni su Shakespeare*, Milan, Adelphi, 2006, p. 393.

³ M. Massenzio, *La Passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 85-115.

comme le Juif errant fait partie de la foule des persécuteurs du Christ : sa particularité est de frapper de sa main le corps courbé du Messie pour l'inciter à atteindre rapidement le lieu de sa crucifixion (**Image 1**).



Image 1 – Giotto, *Salita al Calvario (Montée au calvaire)*, fresque, Chapelle Scrovegni, Padoue, Italie.

Giotto a exalté puissamment ce geste fatal qui constitue le noyau du mythe. La suite de l'histoire nous est connue grâce à de multiples sources, parmi lesquelles se détache la version médiévale, complexe, de Matthew Paris : à peine a-t-il touché le corps divin que le persécuteur reçoit une sorte d'illumination qui le pousse à se convertir et à consacrer toute sa vie – destinée à durer jusqu'au jour du Jugement dernier – à répandre le message chrétien, en tant que témoin de la Passion. La création de ce mythe reçoit une nouvelle impulsion lors de l'expulsion des Juifs d'Espagne en 1492. C'est dans un tel contexte que le persécuteur du Christ prend les traits célèbres de l'éternel pèlerin qui n'a plus de patrie et qui erre dans les pays d'Europe sans jamais trouver d'ancrage définitif. D'un certain point de vue, le Juif errant est l'emblème du Juif de la *diaspora* et, de l'autre, il incarne le modèle du converti exemplaire qui, mû par un besoin irrépissable d'expiation, se déplace d'une ville à l'autre, d'une contrée à l'autre, pour porter partout son propre témoignage de l'historicité de la Passion.

Cet échafaudage idéologique disparaît totalement dans la tradition de l'appropriation hébraïque du mythe dont l'édification doit être attribuée, en particulier, à Sholem Aleichem et

surtout à Marc Chagall, qui a créé une icône récurrente, pleine de poésie, présente dans un grand nombre de ses toiles, dessins, incisions et croquis, ainsi que dans son autobiographie. *Le Juif errant* de Chagall tel qu'il apparaît dans *Au-dessus de Vitebsk* est une créature sans défense, privée du sol où poser ses pas. Il est en revanche capable de se déplacer dans les cieux (**Image 2**).



Image 2 - Marc Chagall, *Au-dessus de Vitebsk*, Huile, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le sceau de son hébraïsme est reconnaissable dans le sac porté sur l'épaule qui fait partie de l'iconographie chrétienne. Ce sac est un contenant de mémoire culturelle *inaliénable*, comme l'a observé Benjamin Harshav avec beaucoup de finesse¹. Il est le symbole le plus lourd de sens de l'enracinement spirituel du Juif de la *diaspora* dans l'univers culturel des Pères. Comme on peut le constater, l'idée du déracinement culturel implicite dans la conversion du Juif errant de matrice chrétienne est complètement renversée.

La version de Wiesel

Le Juif errant de Wiesel emprunte à Chagall cette idée forte de l'enracinement dans la culture religieuse des Pères, mais il n'en hérite pas sa douceur : on verra pourquoi. Wiesel raconte qu'il a rencontré ce personnage à Paris, dans un moment extrêmement difficile – pour lui et pour tout le peuple juif –, au lendemain de la libération des camps d'extermination nazis. Aussi la nouvelle se prête-t-elle à être interprétée comme une variation du mythe née à l'ombre de la *Shoah*.

¹ Voir B. Harshav, *Marc Chagall and his times*, Stanford, Stanford University press, 2004, p. 61-62.

Le héros de la nouvelle réunit en soi les pôles de l'identité et de la diversité : c'est un Juif comme les autres, mais, en même temps c'est une créature dont l'existence se situe en dehors des coordonnées spatio-temporelles normales. Son signe particulier est le mystère : il apparaît à l'improviste, comme venu du néant, et disparaît de même ; on ignore quel est son vrai nom, d'où il vient, quel âge il a : c'est un errant, mais sa mobilité n'est pas seulement d'ordre spatial, car elle reflète le dynamisme vertigineux de sa pensée, qui ne s'arrête devant aucun argument, même le plus épineux, et qui ne craint pas de se laisser aller à des spéculations s'écartant parfois des principes de l'orthodoxie. Un tel dynamisme intellectuel exacerbé déconcerte ses interlocuteurs réunis dans la synagogue de la rue Pavée, mais il les fascine aussi, car il les secoue de leur torpeur, les oblige à se remettre en question, en conjurant ainsi le risque le plus insidieux qui menace la phase de « l'après Auschwitz » : la tendance au repliement sur soi, né d'un sentiment de désarroi impossible à surmonter. Ce n'est donc pas un hasard si Wiesel, – âgé de dix-sept ans à peine –, après l'avoir écouté, s'adresse à lui en ces termes : « Vous me troublez, je vous suivrai.¹ »

Le Juif errant façonné par Wiesel a cependant une étoile fixe qui l'oriente dans ses itinéraires tortueux : la *Torah* (son « credo » est synthétisé dans l'affirmation suivante : « La *Torah* est un tout et tout se trouve dans la *Torah*. » [*JE*, p. 135]). C'est dans la coexistence de tensions diamétralement opposées que se situe l'aspect paradoxal, inquiétant, et en même temps merveilleux du personnage.

Cet éternel voyageur venu d'on ne sait où et allant on ne sait où, arrive à Paris tout de suite après la guerre pour y accomplir une mission secrète : devenir le Maître de Wiesel et d'un groupe de jeunes réfugiés hongrois et polonais, tous revenus des camps nazis et en attente d'un visa pour la Palestine. On se demande ce que peut bien avoir à enseigner ce Rabbi excentrique (si irrévérencieux que certains Juifs le considèrent comme le serviteur de Satan) aux élèves profondément marqués par une tragédie « indicible » : c'est là « l'éclat » du récit sur lequel je voudrais m'arrêter. Les leçons du Juif errant, données en sa qualité de Rabbi, ont pour cadre le château de Taverny, près de Paris : un château à la fois réel et symbolique dont la fonction est comparable à celle des demeures situées dans les marges des espaces habités, dans le cadre des institutions initiatiques. Le parallélisme m'a été inspiré par une considération : ceux qui reviennent d'Auschwitz ont besoin d'être à nouveau « initiés » après leur émergence des camps d'extermination, après avoir subi le traumatisme de la mort dans la vie, que Wiesel a lui-même analysé avec beaucoup de finesse et de pudeur dans son œuvre la plus émouvante et la plus célèbre, *La nuit*². Bref, les élèves réunis à Taverny ont besoin de quelqu'un qui les aide à survivre à un passé tragique encore si récent en leur entrouvrant des

¹ E. Wiesel, « Le Juif errant (désormais *JE*) », dans *Le chant des morts*, ouvr. cité, p.125.

² E. Wiesel, *La nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

perspectives : le Juif errant, en qualité de Rabbi, assume alors cette lourde tâche. Le noyau de son enseignement est inclus dans l'énoncé suivant :

Oui, le geste de Caïn contient celui de Titus, oui, le sacrifice d'Isaac prédit l'holocauste [...] La *Torah* est un tout et tout se trouve dans la *Torah*. [...] l'homme est trop faible pour commencer : quelqu'un a déjà commencé avant lui. (*JE*, p.134-135)

L'élément le plus intéressant de ce passage concerne la systématisation culturelle de la condition humaine à laquelle correspond une certaine conception de la durée temporelle. La dimension des origines, qui présuppose la faculté de créer *ex nihilo*, n'appartient pas à l'homme : l'élément qui le distingue réside dans la « condamnation » à revivre des histoires qui ne s'adaptent pas aux paradigmes atemporels préexistants. Autrement dit, tout ce qui arrive dans le cadre de l'histoire s'est déjà produit dans la métahistoire, dans « le temps avant le temps » où toute chose a eu son origine : les événements historiques, même les plus tragiques, n'ont rien de nouveau, rien de gratuit, en ce qu'ils actualisent autant d'événements exemplaires, autant d'« archétypes » remontant au temps sacré primordial. L'œil de Rabbi se tourne en particulier vers la *Shoah*, vers « ce terrible ouragan de l'histoire que fut l'holocauste nazi » – pour reprendre les mots de Bruno Bettelheim¹ –, en soi impensable et indicible, mais qui se prête à être pensé, à être dit, et donc accepté, à condition de savoir saisir en lui le reflet de l'*Akeda*, le sacrifice d'Isaac, dont la valeur est celle d'un prototype sacré.

Les implications de ce courant de pensée, dont le Juif errant devient le porte-parole, sont d'une extrême importance : les événements de l'histoire humaine – et surtout les situations extrêmes qui paraissent irréductibles à la sphère du sens – ne peuvent être assumées par l'homme dans leur objectivité crue ; il est nécessaire de les lire à travers le filtre de l'histoire sacrée, afin de pouvoir les légitimer malgré leur évidente monstruosité, de pouvoir les situer dans les cadres de l'ordre universel. Une telle manière de penser repose sur l'idée de l'éternelle contemporanéité du passé – du passé des patriarches –, une idée à méditer pour donner du sens au présent, quoiqu'il en soit. Un tel concept est bien présent dans l'œuvre de Wiesel, comme on peut le voir dans le passage qui suit, particulièrement éclairant, qui témoigne de manière tangible de la fusion du présent et du passé dans un seul mouvement.

Aujourd'hui seulement, après le tourbillon de sang et de feu de l'holocauste, on apprend l'assassinat d'un homme par son frère, les problèmes d'un père et de ses silences déconcertants.

¹ B. Bettelheim, *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979.

C'est en les racontant au présent, à la lumière de certaines expériences de vie et de mort, que l'on peut les comprendre¹.

Le thème dominant est celui de l'abolition des distances temporelles et spatiales : dans l'Holocauste se renouvellent aussi bien le fratricide de Caïn que la « ligature » d'Isaac, ignare et innocent, à la question duquel son père Abraham ne répond pas. Parallèlement, ces épisodes, qui appartiennent au passé le plus éloigné, prennent tout leur sens quand on les considère à la lumière des tragédies collectives du présent. Ce passé ne renvoie pas tant à un « avant » chronologique qu'à un temps qualitativement autre que le temps humain : une telle altérité est considérée par convention comme *mythique*².

Conclusion

Ces remarques donnent la mesure de la valeur extraordinaire qu'Elie Wiesel attribue à la mémoire culturelle collective : son Juif errant est d'abord un personnage doté d'une forte personnalité, mais il a aussi une valence symbolique évidente, en ce qu'il incarne le rôle joué par une telle mémoire. Il s'agit plus précisément de la mémoire de la destruction du Temple – autre événement préfigurant les horreurs du présent – qui constitue l'un des points forts du mythe du Juif errant. À ce propos, il vaut la peine de s'arrêter sur un bref passage de la nouvelle, situé au moment où se conclut le séminaire de Taverny :

Nous étions au mois d'Av et, en respectant la tradition, il [Le Juif Errant] nous parla surtout de la destruction du temple. Je croyais connaître toutes les légendes à ce sujet mais dans sa bouche, elles avaient acquis une portée nouvelle : elles nous rendaient plus fiers d'appartenir à un peuple qui survit à sa propre histoire et la maintient toujours aussi vivante et assoiffée. (*JE*, p. 112)

Le Juif errant est l'auteur d'une remémoration non conventionnelle et standardisée, mais intense et vibrante, parce qu'il est la « mémoire vivante » de la destruction du temple dont il a été le témoin : une remémoration qui arrive à toucher les cordes les plus secrètes des assistants parce qu'elle parvient non seulement à faire tomber les barrières qui séparent le passé du présent, mais aussi à insuffler chez les rescapés des camps d'extermination l'énergie morale qui, depuis toujours, a

¹ Voir E. Wiesel, *Célébration biblique: portraits et légendes*, Paris, Seuil, 1991.

² Je renvoie, pour l'interprétation de l'Akeda proposée par Wiesel, dans M. Massenzio, *Le Juif errant ou l'art de survivre*, *ouvr. cité*, p. 98-105.

permis au peuple juif de surmonter les catastrophes de l'histoire en se donnant de nouvelles perspectives d'existence, malgré tout.

Le jeu de correspondance entre passé « mythique » et présent historique renvoie à une conception du temps particulière ancrée dans la culture juive et dont Yosef H. Yerushalmi propose une synthèse pénétrante :

La tendance dominante est de ramener même les plus importants des événements du moment à des archétypes familiers car les calamités les plus terribles sont, dans un certain sens, moins épouvantables quand on les juge conformément à de vieux schémas et non dans leur spécificité alarmante¹.

Reste-t-il à dire de Wiesel qu'il adhère entièrement à la conscience du monde que le Rabbi mythique a avancée à Taverny ? Comme on l'a signalé, sa nouvelle est un modèle d'autobiographie intérieure : son cadre est bien Paris, le Paris réel du quartier juif du Marais, mais le véritable « théâtre » où se dénouent les épisodes est la conscience de l'écrivain. Conscience lacérée, scindée entre la volonté d'adhérer à l'esprit du séminaire tenu par le Juif errant et l'impossibilité de le faire jusqu'au bout, car ce que les yeux du témoin ont vu à Auschwitz ne peut être voilé, transfiguré, ramené au niveau du sens grâce à la médiation des « archétypes familiaux » évoqués par Yerushalmi. Un million d'enfants morts constitue une réalité qui, dans l'esprit de Wiesel, garde son « alarmante spécificité ». Aucun indice ne laisse imaginer la recomposition d'une dissension intérieure.

Ainsi, une nouvelle qui célèbre un personnage mythique et en même temps la force du mythe, son pouvoir sur le temps, finit par dissimuler l'épuisement de cette force et de ce pouvoir : c'est dans une telle ambiguïté ou, mieux, dans une telle heureuse contradiction qu'il faut retrouver, selon nous, les racines les plus profondes de la fascination qu'exerce ce récit.

¹ Y. H. Yerushalmi, *Zakhor, Histoire juive et mémoire juive*, Paris, La Découverte, 1984.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos
Silvia Disegni

QUESTIONS GÉNÉRALES

Le dernier des guépards: que partagent l'anthropologie et la littérature?
Daniel Fabre

De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique
Marie Scarpa

Littérature, anthropologie et critique thématique
Romano Luperini

LE VÉCU ET LA NARRATION

Les deux livres de l'ethnographe. Ethnologie et littérature en France entre 1930 et 1955
Vincent Debaene

Raconter des histoires est une chose sérieuse: *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris
Alberto Sobrero

ÉTUDES DE CAS

Réalisme et « autre de l'art » dans les *Contes* de Champfleury
Michela Lo Feudo

Ethnocritique d'une *fameuse* casquette
Jean-Marie Privat

La superstition chez les Goncourt
Silvia Disegni

François Bon : *Cet avalement ritualisé des morts*. Ou : comment peut-on être chamane ?
Gilles Bonnet

THÈMES ET MYTHES

La *Puella venenata* entre littérature et anthropologie
Carlo Donà

L'éternelle contemporanéité du passé
(À propos d'Elie Wiesel)
Marcello Massenzio

Nous réunissons ici les actes d'une rencontre organisée à Naples à l'Université « Federico II » en 2010, intitulée *Letteratura e antropologia* (Italia-Francia). Il s'agissait pour nous d'établir un triple dialogue entre les chercheurs réunis : en premier lieu entre littéraires et anthropologues à un moment où se multiplient les questionnements sur les rapports entre littérature et anthropologie qui succèdent à ceux que l'on avait tenté d'établir ces dernières années entre littérature et d'autres sciences humaines et sociales comme la psychologie ou la psychanalyse, la sociologie, l'histoire, par exemple ; d'autre part, entre certains représentants des deux disciplines appartenant à deux espaces géographiques et culturels différents, l'Italie et la France, de tradition différentes, où généralement et malgré l'ère de la globalisation, n'ont pas été choisies les mêmes approches, démarches ou instruments, les mêmes références (en Italie Gramsci, De Martino, Cirese surtout et l'anthropologie anglo-américaine en particulier pour le rapport que nous envisageons ici ; en France, Mauss, Lévi-Strauss et le débat avec l'anthropologie anglo-américaine, par exemple). D'où sans doute, dans le passé, « les rendez-vous manqués » entre les tenants de la même discipline des deux pays ou des lectures plus tardives de certains textes qui avaient joué un rôle dans leur propre pays au moment de leur publication ; enfin entre tenants de la même discipline mais dont l'objet de spécialité ne se situe pas au même moment de l'histoire, les documents ne sont pas de même nature, les visions du monde ne sont pas superposables ni sans doute le rapport entre les deux disciplines à différents moments de l'histoire, malgré une approche thématique partagée par certains.

L'objet commun a été trouvé, tant dans les textes plus théoriques que dans les analyses de cas : le texte littéraire, qui s'est à vrai dire imposé sans même avoir été convoqué, et surtout, on pourrait s'en étonner, le texte légitimé : le récit ou roman surtout (de Champfleury, Flaubert, Goncourt, Zola, Wiesel, Le Bon et, dans le domaine italien Verga, Tomasi di Lampedusa) ; l'autobiographie (Leiris) ; l'un des deux textes qu'écrivent les ethnologues français au retour de leur mission (Lévi-Strauss) ; mais aussi, dans l'étude thématique et panoramique des récits de voyages. Or on sait que le texte littéraire est à au cœur de la formation non seulement des chercheurs en littérature mais aussi de la plupart des anthropologues et à plus forte raison des écrivains anthropologues qui se sont multipliés ces derniers temps.