



HAL
open science

Pour un comparatisme culturaliste

Vanessa Besand, Béatrice Guéna

► **To cite this version:**

Vanessa Besand, Béatrice Guéna (Dir.). Pour un comparatisme culturaliste. 2016, Revue d'Etudes Culturelles. hal-02294915

HAL Id: hal-02294915

<https://hal.science/hal-02294915>

Submitted on 23 Sep 2019

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

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

Pour un comparatisme culturaliste

Béatrice Guéna, Vanessa Besand

► **To cite this version:**

Béatrice Guéna, Vanessa Besand. Pour un comparatisme culturaliste. 2016, Revue d'Etudes Culturelles. hal-02294915

HAL Id: hal-02294915

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02294915>

Submitted on 23 Sep 2019

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

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

POUR UN COMPARATISME CULTURALISTE

Vanessa Besand Béatrice Jongy-Guéna

Nous connaissons l'énorme succès des *Cultural Studies* aux États-Unis depuis une trentaine d'années ; nous connaissons aussi leur propension par la suite en Europe, avec toutefois l'exception de la France, clairement en retrait en raison de sa réticence extrême à ces nouvelles théories. Aujourd'hui pourtant, notre pays a commencé à s'ouvrir aux études culturelles. Les *Postcolonial Studies* ou les *Gender Studies* font désormais partie du paysage de la recherche hexagonale, bien qu'à un degré moindre en comparaison d'autres nations.

Nous voudrions nous interroger ici, dans la lignée du Congrès de la SFLGC « Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme » qui s'était tenu à l'Université de Bourgogne en 2008, sur l'enrichissement mutuel des études culturelles et de la méthode comparatiste. Le comparatisme se doit en effet de définir avec précision son aire d'intersection avec les études culturelles et à cette fin, il lui faut à la fois récupérer une part de sa tradition et se renouveler dans sa dimension critique. Dès lors, quelle(s) possibilité(s) et quel intérêt à un comparatisme culturaliste ?

Si l'on aborde la question d'un point de vue méthodologique, les études culturelles semblent en mesure de permettre un élargissement du champ de recherches comparatiste. Grâce à elles, ce dernier peut s'ouvrir davantage à des domaines autres que strictement littéraires ou artistiques, mais dans le but d'éclairer ces domaines, qui sont ses objets d'étude. N'oublions d'ailleurs pas que cette perspective interdisciplinaire est l'une de ses vocations. Le propre du comparatisme est en outre la compréhension du monde à travers la littérature, et les études culturelles, qui permettent aussi une anthropologie en mettant au jour des invariants humains, peuvent le servir dans cette voie. La raison fréquemment invoquée pour laquelle l'université française aurait été récalcitrante à la pénétration des études culturelles est l'importance des concepts d'individu et d'universel (la tradition littéraire ayant elle-même imposé des modèles de pensée dont il est aujourd'hui encore très difficile de se défaire : l'humanisme, les moralistes du XVII^{ème} siècle, la pensée des Lumières). Si un tel argument est valable pour des théories comme les *minority studies*, il l'est beaucoup moins lorsqu'il est question d'études de la culture populaire ou des médias. D'autant plus que nous possédons en France une certaine tradition comparatiste, fondée sur l'histoire des idées, sur l'histoire culturelle ou sur l'histoire des mentalités, propre à recouper les perspectives des études culturelles.

Dans cette perspective, deux axes de réflexion nous semblent ici essentiels :

1. L'élargissement du concept de culture, fondé sur la prise en compte de la culture populaire et / ou de masse

Pour répondre à la critique concernant la place que les études culturelles octroient aux formes populaires de la culture, il est important de souligner combien il peut être fructueux de mettre en rapport des œuvres de la culture élitiste et d'autres de la culture populaire et / ou de masse lorsque celles-ci ont les mêmes enjeux. Comme le soulignait Antonio Dominguez Leiva dans l'avant-propos du premier volume d'*Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme* :

[L]a dynamique des cultures populaires et des cultures savantes ne peut se comprendre, au risque d'un appauvrissement de l'horizon critique, comme un pur antagonisme [...], c'est le propre de la littérature occidentale [...] de se renouveler par le recours à des formes « populaires », [...] l'hybridation du « bas » et du « haut » culturels est, dans la création littéraire, une constante trop souvent négligée, que le culturalisme littéraire se doit de confronter. [...] Par ailleurs, c'est un des traits principaux de la post-modernité que d'avoir fusionné, de façon indivisible, le populaire et l'élitaire [...] sans pour cela céder à la célébration du « tout-médiatique ». [...] Le spectre d'un nivellement où tout se vaut [...] est tout autant nuisible que l'ineptie d'un rejet en bloc des cultures de la postmodernité.¹

Il semble donc que l'élargissement du concept de culture soit nécessaire, à condition que la comparaison entre des œuvres issues de différentes strates culturelles ne se résolve pas en un oubli des écarts qui les séparent.

2. Le maintien du texte littéraire au centre des analyses

Il n'en demeure pas moins que le comparatisme doit conserver le texte littéraire au centre des préoccupations de la recherche. De leur côté, les études culturelles doivent permettre de rappeler qu'aucun texte n'est réductible à une structure et que le comparatisme doit donc se garder de n'être qu'un formalisme. Extrêmement prégnant dans l'hexagone, surtout depuis le Nouveau Roman et le structuralisme (au point que certains se sont demandé si l'arrivée des *Cultural Studies* jusqu'aux départements de lettres français n'était pas une revanche du marxisme sur ce formalisme), celui-ci mériterait en effet d'être dépassé et le culturalisme pourrait autoriser ce dépassement. Le comparatisme culturaliste aurait ainsi la possibilité de conserver l'écriture au cœur de sa démarche et de sa pratique tout en redéfinissant ce qu'est et doit être l'analyse littéraire.

¹ Antonio Dominguez Leiva, « Faut-il avoir peur des « études culturelles » ? Avant-propos polyphonique », in *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, volume 1, Dijon, CPTC, Editions du Murmure, 2010, p. 13-14.

Les articles de ce volume se veulent les témoins de cette ouverture de la littérature comparée aux productions littéraires issues de toutes strates culturelles, sans pour autant céder à la tentation du nivellement et sans oublier que le texte littéraire se doit de rester le pivot du comparatisme. Dans cette optique, l'article de Didier Souiller tente de dresser un bilan des études culturelles à l'époque classique tout en interrogeant l'utilité du recours aux approches culturalistes pour l'étude comparatiste des littératures et des cultures des siècles passés ; Léa Lebourg-Leportier, qui travaille sur la littérature du XVIII^e siècle, pose quant à elle la question du rapport entre études culturelles et comparatisme à travers l'étude des biographies de criminels dans l'Angleterre et la France du XVIII^e siècle, biographies qui mettent en jeu des formes de littératures dites populaires ; Vanessa Besand se questionne pour sa part sur les liens et les divergences entre postmodernisme et culturalisme à travers le recours des deux mouvements à la *high culture* (culture savante) et à la *low culture* (culture populaire et culture de masse) pour, à partir de cette confrontation, mettre au jour leur conception de l'œuvre d'art et au-delà, de la culture et de ses catégories. Les quatre autres articles du volume interrogent chacun à leur manière ce problème du nivellement culturel et de la conception de la culture au XX^e et XXI^e siècles à travers des études de cas plus spécifiques : Annette Keilhauer mène une réflexion sur le concept de transculturalité en étudiant la correspondance entre Leïla Sebbar et Nancy Huston, afin de remettre en question certains concepts traditionnels autour de l'analyse culturelle et du comparatisme en études littéraires et culturelles ; Béatrice Guéna revient sur la séparation entre culture savante et culture populaire / culture de masse à travers l'exemple du poète et musicien Leonard Cohen qui, par sa double activité artistique, louvoie entre art majeur et art mineur ; Matthieu Freyheit tente de cerner la figure du pirate contemporain à travers la notion de « culturéel » en vue d'interroger le comparatisme à l'ère de la consommation ; Liza Steiner enfin, questionne le nouveau rapport établi entre culture savante et culture populaire à l'heure de la postmodernité et même de l'hypermodernité *via* l'étude de l'œuvre de Bret Easton Ellis qui réactive, dans un autre contexte, les théories de Sade et l'impératif de jouissance.

Vanessa BESAND
Béatrice JONGY-GUÉNA
Dijon

LES ETUDES CULTURELLES A L'EPOQUE CLASSIQUE : UN BILAN ?

Dans la formulation de ce titre, il a paru nécessaire de recourir à un point d'interrogation afin de marquer ce qu'un tel bilan pouvait avoir de provisoire et combien il ne prétendait être ni exhaustif (le domaine de l'époque « classique » en Europe est, à l'évidence, bien trop vaste), ni définitif (on peut penser que le domaine théorique ouvert par les études culturelles n'a pas fini d'être exploré après un demi-siècle). Le problème, cependant, ne porte pas sur l'équivoque engendrée par le terme de bilan, mais sur la nature même du développement universitaire des études culturelles. C'est un fait : depuis leur apparition et leur développement dans l'Angleterre des sixties (groupe de Birmingham) jusqu'aux Etats-Unis maintenant, il apparaît que les études culturelles ont porté et portent préférentiellement leur regard sur la période et les sociétés immédiatement contemporaines ; en effet, dès le moment de leur naissance leur préoccupation première concernait d'abord le fonctionnement des cultures (populaire / élite) en Angleterre et les recherches actuelles dans les pays anglo-saxons s'étendent prioritairement aux *minority studies*, *sex and gender studies*, *post-colonial studies* etc., ainsi qu'aux modes et aux tabous contemporains, dans l'intention d'opérer leur « déconstruction ». De là naît une question à laquelle on voudrait apporter une réponse positive : la méthode et les questions posées par les *cultstuds* peuvent-elles être appliquées utilement pour ce qui concerne l'étude des siècles passés et, particulièrement, des littératures et cultures « classiques » envisagées d'un point de vue comparatiste ?

Poser ce type de question implique de rappeler d'abord (très sommairement) la méthode et les ambitions des études culturelles dans leur généralité la plus susceptible d'une transposition à différents moments de l'histoire. P. Ory, dans la synthèse rédigée pour les PUF¹, a insisté sur l'attention qu'il convient d'accorder aux représentations ; l'histoire culturelle portera, dit-il, sur l'« ensemble des représentations collectives propres à une société, ... l'histoire sociale des représentations »². A l'époque « classique », pour cerner le fonctionnement d'un imaginaire anthropologique et des représentations qui l'expriment, le concept global de *civilisation* par rapport à l'enfermement dans les *cultures* nationales permettrait de dépasser les frontières politiques et linguistiques comme le fait la

¹ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 2004.

² *Ibid*, p. 8.

littérature comparée, tout en tenant compte de l'hybridation et de la multiculturalité au sein des Etats-nations.

Tout aussi succinctement, ensuite, il conviendrait de mentionner quel est le champ d'application de la question qui nous occupe : le terme « classique » est utilisé ici par défaut, puisque, pour ne pas rentrer dans la discussion d'une définition de la notion d'époque « moderne », on entendra par là, au sens large, la société du XVI^e au XVIII^e siècle finissant. L'unicité de la civilisation de l'Occident européen, de la fin du Moyen Age aux révolutions américaine et française ne suscite pas la discussion : on se trouve, en effet, en face d'une civilisation dite d'Ancien Régime, pour laquelle les historiens s'accordent à trouver continuité et homogénéité, dans le cadre d'une Europe chrétienne, dont la frontière à l'Est tend à s'agrandir, avec la naissance tardive de la Russie comme puissance européenne et l'affaiblissement de l'adversaire turc au XVIII^e siècle. Comme l'écrit Fernand Braudel, « pour cerner le champ d'action des économies préindustrielles ... du XV^e au XVIII^e siècle finissant, ces limites-là n'ont guère changé... Finalement, il n'y aura rupture, innovation, révolution ... qu'avec le XIX^e siècle et le bouleversement total du monde »³. D'ailleurs, cette cohérence n'est pas à chercher seulement dans les structures économiques, mais aussi dans les mentalités : en témoigne ce constat de G. Vigarello à propos de l'histoire de la virilité, quand il observe la présence d'« une autre rupture, majeure sans doute, avec le milieu du XVIII^e siècle : opposer le poids des institutions à la recherche individuelle d'autonomisation. La virilité peut s'affirmer contre la contrainte des traditions »⁴.

Or, aller de la fin du Moyen Age à la fin du XVIII^e siècle, c'est envisager la « longue durée », concept qui appartient au domaine français de la recherche en histoire ; c'est pourquoi il semble nécessaire de passer par l'héritage des travaux des historiens français dans la genèse de cette approche propre aux études culturelles ; historiens, dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils ne sont pas prioritairement spécialistes de l'époque la plus récente. Il ne s'agira pas ici de la *French theory*, sur laquelle il n'y a pas à revenir après la mise au point de François Cusset⁵, mais bien de l'héritage de l'Ecole des Annales, qui continue à porter ses fruits, quand il s'agit soit d'étudier les pratiques d'écriture en Europe (R. Chartier), qu'il faut contextualiser dans leur rapport avec les mentalités et l'histoire des idées, ou, pour reprendre une récente formule de Jacques Rancière, de cerner l'action d'« une pensée qui ne pense pas »⁶. Ce type de pensée s'impose d'autant plus

³ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, Economie et Capitalisme*, Paris, Armand Colin, 1979, p. 11.

⁴ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, tome I, *De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2011, p. 14.

⁵ François Cusset, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003.

⁶ Jacques Rancière, *Le Monde*, 24 mai 2013.

fortement à l'esprit des contemporains qu'il s'agit de cet horizon culturel formé des outils intellectuels par lesquels chacun s'exprime, à un moment donné, pour se dire ou dire le monde⁷.

De ce vaste héritage des *Annales* on ne retiendra que trois exemples particulièrement féconds :

- La notion de « longue durée », qui forme un cadre convenable pour l'étude des phénomènes culturels : la civilisation d'Ancien Régime est un ensemble composé par le jeu des variations nationales et qui ne saurait s'arrêter ni aux frontières politiques ni aux limites traditionnelles des siècles que suivent les études académiques. C'est ainsi que les travaux d'E. Le Roy Ladurie⁸ ont proposé une nouvelle perception du temps en mettant au jour l'existence d'un « petit âge glaciaire » au XVII^e siècle, situé entre deux moments plus favorables ; la dureté des temps, dans une société dépendant prioritairement de l'agriculture, permet de rendre compte de la spécificité d'une période que l'on qualifiait volontiers de « tragique » en ayant uniquement en vue le retour du sacré avec l'ère des réformes et la redécouverte européenne du grand théâtre tragique, de Shakespeare à Racine en passant par Calderon ou Caspar von Lohenstein. La Guerre de Trente ans, le retour régulier des grandes pestes et les famines, qui accompagnent les mauvaises récoltes, constituent les éléments d'une approche culturaliste qui rend raison du développement de la fascination contemporaine pour l'incertitude et le passage, la mort et la vanité des choses de l'existence, bien mieux qu'avec l'aide d'une caractérisation par l'esthétique « baroque ».

- A un nouveau découpage temporel correspond un nouveau découpage spatial par la mise en valeur d'ensembles qui trouvent désormais leur cohérence non dans une analyse traditionnelle en fonction des Etats-nations, avec leurs littératures propres ou par focalisation sur un individu, le plus souvent un monarque, mais dans une logique géographique plus vaste suivant le modèle fourni par F. Braudel⁹. Ce type de logique est particulièrement opératoire pour une approche comparatiste aussi bien en synchronie qu'en diachronie : dans cette perspective, on parlera d'ensemble hispanique ou lusitanien, centré sur les échanges atlantiques ; le développement des *postcolonial studies*, rétrospectivement, va poser la question des origines culturelles, des interférences et des rencontres entre traditions locales et culture des

⁷ Voir Natalie Zemon Davies, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, 1975.

⁸ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Histoire humaine et comparée du climat. Canicules et glaciers XIII^e- XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 2004.

⁹ Fernand Braudel, *La Méditerranée, à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949 (première édition) ; voir également, Immanuel Wallerstein, *Capitalisme et économie-monde (1450-1750)*, Paris, Flammarion, 1980.

métropoles, grâce à un réexamen des récits de voyage¹⁰. Comparatisme et culturalisme nourrissent ainsi les travaux récents de Jean-Claude Laborie sur le paradigme brésilien, pour échapper aux éternels clichés influence / réception au service d'entités culturelles figées et d'un Brésil passif et métissé¹¹. On perçoit aisément que les sciences humaines, engagées dans l'étude des sociétés en privilégiant leurs représentations symboliques, affectaient non seulement l'approche des œuvres littéraires, mais impliquaient une démarche où l'exigence comparatiste retrouvait sa pratique. Si l'approche esthétique passe alors au second plan, les grandes œuvres littéraires consacrées apparaissent désormais comme des constructions textuelles ou des articulations discursives complexes, enjeu, par exemple, du pouvoir et de l'idéologie d'une situation culturelle particulière, dans une nouvelle relation du « littéraire » et du monde.

- Il conviendrait enfin d'insister sur l'importance prise par la mise en valeur des conditions matérielles qui accompagnent, dans une perspective marxisante, la production des œuvres : une fois encore, c'est à Fernand Braudel qu'il convient de revenir avec *Civilisation matérielle, Economie et Capitalisme*, et surtout le tome I : *Les Structures du quotidien*, qui marque « l'introduction de la vie quotidienne dans le domaine de l'histoire ». Et l'auteur de s'interroger :

Est-ce futile ? A la poursuite de petits incidents, de notes de voyages, une société se révèle. La façon dont, à ses divers étages, on mange, on s'habille, on se loge n'est jamais indifférente¹².

C'est pourquoi l'apport le plus important à l'histoire culturelle de l'époque classique, se trouve dans un nouveau développement de ce que l'on a appelé l'histoire des mentalités et que l'on nomme plus volontiers désormais « anthropologie historique » : il ne s'agit plus de la traditionnelle histoire des idées (proche de l'histoire de la philosophie ou des théories politiques), mais de cette articulation entre la pratique quotidienne, les conditions matérielles et les représentations qu'elles impliquent, d'autant plus difficile à cerner qu'elle est rarement formulée par les contemporains de manière consciente et explicite. On citera quelques travaux fondateurs, dont le champ concerne prioritairement, voire exclusivement, la période retenue ici. Sur la peur qui apparaît omniprésente, mais aux multiples visages, en Occident, Jean Delumeau a insisté sur ses différents

¹⁰ Voir Marie Christine Gomez-Géraud, *Ecrire le voyage au XVI^e siècle en France*, Paris, PUF, 2000 ; et Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipse, 2001.

¹¹ Voir son édition des *Lettres et autres documents de la Mission jésuite du Brésil (1549-1570)*, Paris, Chandeigne ; et *Excessives Amériques. Héritage et transfert culturel*, Paris, Desjonquères, 2011.

¹² Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, Economie et Capitalisme*, op. cit., p. 13.

aspects (la nuit, l'épidémie, la femme, les créatures sataniques etc.), et, en même temps, sur sa récupération par le pouvoir (à la fois politique et religieux) pour rassurer dans un sens qui correspond à ses intérêts :

Dès lors, ne faut-il pas établir un rapprochement entre la naissance et l'établissement de l'absolutisme et un besoin croissant de sécurité éprouvé, au moins par l'élite pensante de la Renaissance et de l'âge classique ?¹³

Une époque que l'on a déjà décrite comme particulièrement sombre impliquait une nouvelle réflexion sur le sentiment de la mort et ses représentations : de l'encadrement du mourant (« la bonne mort ») aux représentations esthétiques des gisants ou des danses macabres, en passant par l'omniprésence des vanités, les travaux de M. Vovelle et Ph. Ariès¹⁴ n'hésitent pas à faire appel aux témoignages des littératures européennes. Et c'est tout autant Montaigne s'imposant la pensée constante de la mort, puisque « philosopher c'est apprendre à mourir » (*Essais*, I, 20), que Bossuet qui s'exclame : « Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la cour ... ? » (première ligne du *Sermon sur la mort*, 1662). Pour qui commettrait l'erreur de s'étonner du tableau d'un érotisme quelque peu morbide de la vision de Roméo découvrant Juliette morte :

Pourquoi es-tu si belle encore ? Dois-je penser
Que l'immatérielle mort est amoureuse,
Que le monstre abhorré, décharné, te réserve
Pour être sa maîtresse ici, dans les ténèbres ?¹⁵

Ph. Ariès répond :

Au début du XVI^e siècle, la relation de la mort et du sexe ... adopte la forme de l'obscénité... Mais au XVII^e siècle, la sexualité se dissimule ; souvent elle est inconsciente et il faut attendre le libertinage du XVIII^e siècle.¹⁶

Pour citer un travail plus récent, qui montre clairement l'articulation entre conditions matérielles et transformation des représentations sociales, David

¹³ Jean Delumeau, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Fayard, 1989, p. 24.

¹⁴ Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1975 et 1976.

¹⁵ Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in *Tragédies I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, V, 3, v. 102 et s.

¹⁶ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 216.

Garrioch, dans *La Fabrique du Paris révolutionnaire*¹⁷ décrit comment l'avènement d'une civilisation urbaine au XVIII^e siècle parvient à façonner un nouvel individu quand « la ville est un espace transformateur ».

En fait, les études culturelles ont ouvert, ces dernières années, de nouveaux domaines, souvent en abordant des questions que l'on considérait a priori soit comme tabou, puisque refoulées par l'idéologie dominante (le corps, l'homosexualité, par exemple) ou de peu d'intérêt par rapport aux recherches académiques (formes particulières de la vie matérielle) ; autant d'aspects négligés et pourtant présents dans la littérature, de même que ceux qui bénéficient du questionnement issu de la question du genre (*gender*). Le personnage féminin, que ce soit au théâtre ou dans la production romanesque, participe, dès l'époque classique, de la construction d'un modèle performatif auquel le lecteur / la lectrice est ainsi invité à adhérer. La fortune de Médée, la monstrueuse et la barbare, depuis les origines grecques, prend place dans un processus de dénonciation de la « violence féminine », qui justifie répression et sujétion. Plus récemment, Antonio Dominguez Leiva a publié une *Messaline, impératrice et putain*, véritable mythe littéraire fort négligé pourtant et qui « se développe autour de quatre grands axes : la fusion scandaleuse des deux extrêmes que sont l'impératrice et la putain, inversant l'ordre social, politique et naturel ; l'insatiabilité sexuelle de la femme (pure extension de son sexe à la fois fascinant et répulsif) ; l'*hybris* de la despote usurpatrice, poussé jusqu'au sadisme et enfin la démesure de l'amour tragique qui mène à la mort dysphorique des amants [...] et plus important sans doute, elle dessine en creux l'histoire de la répression du désir féminin et, partant, de la féminité elle-même »¹⁸. Renaissance, opéra et « baroque messalinien » y ont leur place. *L'Histoire des femmes en Occident*, publié sous la direction de G. Duby et M. Perrot¹⁹, demeure une source première pour le comparatiste confronté à des questions aussi diverses que le lyrisme amoureux ou la représentation des femmes dans le roman naturaliste.

Autour de la sexualité orthonormée et du corps et donc des modèles véhiculés à différentes époques, des études récentes fournissent des matériaux et des conclusions synthétiques à partir desquels la littérature peut tenter d'affirmer la spécificité de son fonctionnement selon une dialectique : reprise de la doxa / transgression. En quoi telle œuvre épouse-t-elle la vision contemporaine ou comment s'expriment en elle des tensions entre la norme et le refoulé ? « L'évolution de la pensée sur la différence des sexes, qui, depuis les Grecs, travaille la culture occidentale, oscille entre les figures – athéniennes, baroques –

¹⁷ David Garrioch, *La Fabrique du Paris révolutionnaire*, Paris, La Découverte, 2013.

¹⁸ Antonio Dominguez Leiva, *Messaline, impératrice et putain*, Dijon, éditions du Murmure, 2014, p. 17-18.

¹⁹ Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, Plon, 1991.

du mélange – l’androgynisme, l’hermaphrodite, le travesti, la part possible de l’un dans l’autre – et celles, classiquement rassurantes, de la différence radicale : deux espèces dotées de leur caractère propre, objets d’une reconnaissance intuitive plus que d’une connaissance scientifique »²⁰.

Dans les travaux les plus notables que l’on évoquera ici en passant, l’approche culturaliste ne considère plus l’histoire traditionnelle que comme une chronologie ou un cadre d’appoint, l’essentiel n’étant plus la succession des « événements historiques », mais les transformations des représentations qui sont désormais la matière de l’histoire. L’*Invention du corps* par Nadeije Laneyrie-Dagen²¹, les histoires de la beauté (G. Vigarello)²², de la virilité (G. Vigarello)²³, de l’hygiène (Jean-Pierre Goubert)²⁴, de la pudeur (Jean-Claude Bologne)²⁵, des vêtements (Daniel Roche ; James Laver)²⁶ et même une *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions* par Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche²⁷, renvoient constamment, ne serait-ce qu’indirectement, à la littérature :

D’elles, il est tant parlé que la seconde partie est tout entière consacrée à la place des discours et des représentations. Mais avant le discours, l’image et l’iconographie... Les lettres, les arts, la philosophie, la science et la médecine débattent âprement de la femme : elle est le lieu de tous les discours²⁸

Finalement, si la période moderne en Occident témoigne, dans le cadre de la production littéraire, de l’irruption du sujet (de l’individualisme de l’artiste Renaissant au citoyen républicain, en passant par le *cogito* et le roman épistolaire), l’ouvrage publié sous la direction de Ph Ariès et G. Duby, *Histoire de la vie privée*, fait intervenir tout un ensemble de facteurs qui concernent les études culturelles : le développement de la littérature de civilité, de la littérature autographe, de la confession catholique et du journal intime puritain, mais aussi l’histoire de la

²⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 14.

²¹ Nadeije Laneyrie-Dagen, *Invention du corps*, Paris, Flammarion, 1997.

²² Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l’art d’embellir, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

²³ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité, op.cit.*

²⁴ Jean-Pierre Goubert, *Une histoire de l’hygiène*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011.

²⁵ Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011.

²⁶ Daniel Roche, *La Culture des apparences, Une histoire du vêtement aux XVII et XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1989.

James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, traduction française, Thames and Hudson, 2003.

²⁷ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle)*, Paris, Payot, 2007.

²⁸ Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident, op. cit.*, vol. III, p. 18.

maison (petits espaces, spécialisation des pièces, création de couloirs communication, lieu de conversation comme la ruelle etc.) :

La situation de départ sera la fin du Moyen Age. Nous y trouvons un individu encadré dans des solidarités collectives, féodales et communautaires... La situation d'arrivée est celle du XIX^e siècle. La société est devenue une vaste population anonyme où l'on ne se connaît plus. Le travail, le loisir, le séjour à la maison, en famille, sont désormais des activités séparées par des cloisons étanches.²⁹

Le statut de la littérature suit le processus de privatisation, de la lecture à haute voix devant un groupe à la lecture silencieuse et individuelle, selon une articulation qui s'opère autour du XVIII^e siècle et qui s'achève avec le goût de la solitude associé au romantisme.

Ces différentes questions nous situent donc dans un domaine des études culturelles selon une certaine tradition de la recherche historique française qui va de l'histoire sociale de la culture (Ecole des Annales) à une histoire culturelle du social (G. Vigarello), reposant sur les usages et les stratégies symboliques³⁰. Cet ensemble, quelle que soit son importance, ne doit pas occulter le retentissement d'un deuxième courant issu de la matière anglo-saxonne³¹ et ce, même si la France académique y semble peu accueillante - jusqu'à présent. Une nouvelle génération de comparatistes³², cependant, a clairement montré le parti que l'on pouvait tirer des études culturelles dans la suite du XXXV^e Congrès de la SFLGC, intitulé « Etudes culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme »³³ (2008).

Bref, il s'agit d'intégrer ce champ « classique » abondamment documenté par les historiens, en utilisant les nouveaux concepts que proposent les *cultural studies*.

²⁹ Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée*, tome III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986, p. 8.

³⁰ Pour un bilan, voir Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004 et *L'Histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, EUD, 2008.

³¹ Voir Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley, California University Press, 1989 ; David Chaney, *The Cultural Turn*. London, Routledge, 1994 ; Victoria E. Bonnell et Lynn Hunt, *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley, California University Press, 1999 ; Armand Mattelart et Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.

³² Voir par exemple : Sébastien Hubier, *Comparatisme et anthropologie culturelle*, Dijon, ABELL, 2009 ; Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier, Frédérique Toudoire Surlapierre, *Le Comparatisme, un univers en 3D*, Paris, Editions *L'Improviste*, 2012 ; Anne Tomiche et Pierre Zoberman, *Littérature et identités sexuelles*, SFLGC, diffusion Belles Lettres, 2007 ou encore la *Revue d'Etudes culturelles*, Dijon, ABELL, depuis 2005.

³³ Les actes ont été publiés en 2 volumes par l'EA 4178 de l'Université de Dijon, éditions du Murmure, 2010.

Là encore, une réflexion issue des problématiques sociales du siècle dernier n'est pas sans conséquence pour l'approche des cultures de l'Ancien Régime.

Après l'essor des études postcoloniales et l'apparition d'un vocabulaire conceptuel nouveau comme métissage, hybridation, transculturation, créolisation, circulation, connexion ou transfert, on assiste à une redéfinition de la notion de culture et de ses productions en tant que processus complexe nécessitant une approche interdisciplinaire, laquelle s'ajoute, comme il vient d'être dit, à la découverte des objets laissés jusque là hors du champ de la recherche (le quotidien, le corps et ses représentations, les pratiques et les productions de la culture de masse, etc.).

En France, à la suite de Michel Espagne, avec la notion de transfert culturel³⁴, c'est-à-dire de mise en relation de deux systèmes, ce sont autant d'états-nations, de groupes ethniques, d'espaces linguistiques, culturels ou religieux qui se trouvent sollicités, par delà les traditionnelles études d'influence et de réception. Hispanité, espace des Réformes ou acculturation des terres nouvellement découvertes, par exemple, trouvent ainsi de nouveaux modèles de recherche. Non sans danger, d'ailleurs, de retour à un essentialisme qui ferait le jeu des nationalismes : penser en termes de transfert semble induire l'acceptation d'ensembles clos sur eux-mêmes, antérieurs au transfert lui-même. On sait combien l'idée d'entités culturelles autonomes, a priori préexistantes aux mouvements de circulation, relève de l'idéologie, du nationalisme, voire du colonialisme ; elles ne constituent pas des données intangibles, mais des outils que l'analyse permet de discuter. Le transfert, en effet, implique d'hypothétiques départs et fins de processus, alors qu'il ne s'agit que de moments historiques particuliers, que s'approprient plus ou moins ouvertement les idéologies et les classifications académiques : on reprendra ainsi les notions de Renaissance ou de classicisme français ou celle de « grandes découvertes ».

Au comparatisme de revenir dans cette perspective sur l'hybridation et la traduction-adaptation, dans la mesure où il ne s'agira pas, comme à propos des littératures émergentes, du poids des littératures européennes sur des cultures asservies, mais des contacts entre des mondes qui s'excluent a priori. Ce que montrent les travaux d'Anne Duprat³⁵ sur le retentissement littéraire des relations

³⁴ Voir Michel Espagne et Michael Werner (éd.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIX^e s.)*, Editions Recherches sur les civilisations, 1988 ; Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

³⁵ Anne Duprat, *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI-XVII^e siècles)*, en collaboration avec Emilie Picherot, Paris, PUPS, 2008
Anne Duprat, *Orient baroque / Orient classique, Variations esthétiques du motif oriental (XVI-XVIII^e siècles)*, en collaboration avec Hedia Khadhar, Saint Denis, Bouchène, 2010.

avec le monde turc et plus largement musulman, avant la Chine de l'exotisme au XVIII^e siècle.

Dans la mesure où la littérature européenne permet de suivre le processus d'individuation et la longue marche vers l'autonomie, à la fois de la conscience³⁶ et du sujet politique, le « processus de civilisation », tel qu'analysé par Norbert Elias, c'est-à-dire l'identification et l'intériorisation progressive d'un modèle de comportement issu des pratiques de la société de cour, ne saurait être séparé de l'écriture de soi. C'est ainsi que, dans une perspective comparatiste, un bilan de *La Littérature européenne* conduit J-L Backès³⁷ à distinguer des « épicothèses » à partir desquels se sont diffusés de nouveaux modèles de configuration de l'homme européen, par l'intermédiaire des prestiges de la littérature : l'Occitanie, le royaume anglo-normand au XII^e siècle, l'Italie de la Renaissance, l'Espagne du Siècle d'Or, le Paris de Louis le Grand, etc. De la courtoisie à l'« honnête homme » se construit un idéal social de civilisation qu'Alain Montandon suit en dessinant une vaste histoire de l'hospitalité, depuis l'errance inquiète d'Ulysse dans l'*Odyssée* et « par des approches diverses relevant de l'histoire socioculturelle »³⁸. La même démarche diachronique se retrouve dans un ensemble de travaux entrepris sous sa direction, au carrefour entre littérature comparée, anthropologie historique et histoire culturelle, notamment sur la promenade, l'étiquette et la politesse ou l'histoire des traités de savoir-vivre³⁹.

Ressurgit alors, au sein de ce processus, le problème des minorités culturelles, selon une dialectique culture dominante / culture dominée. Robert Muchembled vient nuancer la démarche marxisante de Bakhtine : qu'en est-il du conflit culture populaire / culture des élites ? La France classique n'a-t-elle pas favorisé une culture aux dépens de l'autre, tandis que littérature élisabéthaine et littérature du Siècle d'Or tentaient de laisser s'exprimer (au moins au théâtre) les deux ? Evoquant une vaste « entreprise de déculturation conduite par l'Eglise et par l'Etat », R. Muchembled se demande « comment le pouvoir centralisateur réussit [...] à obtenir une telle soumission séculaire des masses » page et référence ?. Et malgré des nuances sur les interactions et le fait que « ni les élites ni les masses ne constituaient des blocs monolithiques », il convient de partir de « la thèse fondamentale selon laquelle une révolution culturelle lente mais violente a déraciné

³⁶ Voir Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi*, Paris, Seuil, 2014.

³⁷ Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996.

³⁸ Alain Montandon, *Le Livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris, Bayard, 2004.

³⁹ Publications de la Faculté des Lettres de Clermont II. On consultera également l'ensemble *Littérature et anthropologie*, sous la direction d'Alain Montandon, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes, Belles Lettres, 2006.

la vision du monde populaire à l'époque moderne»⁴⁰. Un imaginaire officiel s'impose aux dépens des images populaires traditionnelles que l'on voit encore s'exprimer dans le *Songe d'une nuit d'été*. S. Greenblatt et le *new historicism* sont revenus sur les différents courants de la culture anglaise au sein de ce que l'on range habituellement sous les termes généraux de Renaissance et de civilisation élisabéthaine⁴¹, démarche que l'on peut comparer à celle de Natalie Zemon Davies à propos de la société française⁴².

Il demeure que l'apport anglo-saxon le plus considérable dans le domaine des études culturelles provient des notions de *sex and gender* et de leur exploitation systématique par la prise en considération de la construction historique du genre, du statut des minorités sexuelles et de la représentation des femmes⁴³. Sans revenir ici sur les ouvrages bien connus de Judith Butler, contrainte sociale et normativité étant ainsi mises au jour⁴⁴, tout un domaine nouveau s'offre à la critique comparatiste, depuis les «sexualités déviantes», refoulées, mais toujours présentes, jusqu'aux symboles par lesquels les minorités sexuelles trouvent à s'exprimer, notamment par le biais de références mythologiques, par exemple le couple oxymorique Adonis-Hercule au XVIII^e siècle⁴⁵. Dans le même ouvrage, dirigé par A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello, Ch. Biet insiste sur l'équivocité des genres dramatiques et le fait que la virilité apparaît comme une construction sur la scène qui ne se réfère pas nécessairement au sexe biologique du personnage, mais au genre qui constitue en héros Médée, Camille, Emilie ou Cléopâtre de *Rodogune*. On sait désormais que la littérature joue un rôle de premier plan dans la construction des identités sexuelles, mais aussi dans l'expression de leur fragilité et de leurs remises en question, depuis les femmes viriles du monde tragique jusqu'aux femmes travesties du monde comique, tout autant sur la scène élisabéthaine (*As you like it, Twelfth Night*) que sur celle de la très catholique

⁴⁰ Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII^e s)*, Paris, Flammarion, 1978, p. V-VII.

⁴¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago University Press, 1980.

Stephen Greenblatt, *How Shakespeare became Shakespeare*, New York, Norton, 2004.

Pilar Hidalgo, *Feminist, Gay, and New Historicism Readings of Shakespeare*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2001.

⁴² Cf note 7.

⁴³ Voir Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

⁴⁴ Voir Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992 et Louis-Georges Tin, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Editions Autrement, 2008.

⁴⁵ Voir Michel Delon, in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité, op.cit.*

Espagne (*Don Gil de las calzas verdes, La Vida es sueño*)⁴⁶. En même temps, une attention nouvelle est accordée à l'histoire des affects (amitié, amour, mariage, filiation, intimité, familiarité, etc.) qui ne peut que rejaillir sur la lecture du lyrisme européen⁴⁷ ou celle de la place accordée à la passion « tragique », lors de l'essor européen de la nouvelle⁴⁸.

L'apport des *post-colonial studies* et des *women studies* pose rétrospectivement la question de la construction historique de l'eurocentrisme ou du phallogentrisme. Pour le XVIII^e siècle, par exemple, M. Delon étudie les « hommes de fiction » et distingue trois figures : le Père de famille, l'eunuque et l'adolescent, dont l'apparition en littérature est une caractéristique du siècle⁴⁹. Le statut inférieur des femmes, dans les différentes sociétés médiévales et classiques, renvoie évidemment au monopole masculin du bénéfice de l'éducation en latin⁵⁰ et, finalement, à un retournement de la culture occidentale : on passe ainsi de la marginalisation de fait à l'avènement du « goût féminin », pour celles qui, par la biais d'une institution sociale comme le salon (XVII-XVIII^e siècles), font progressivement de la littérature en vernaculaire la littérature de référence⁵¹.

Il demeure que, dans le cadre d'un projet comparatiste, dont la difficulté première réside dans la définition et la justification d'un champ de recherche (synchronique ou diachronique) susceptible de déterminer ainsi sa problématique, la question du refus du « canon » consacré⁵² et du choix des œuvres de référence,

⁴⁶ Voir Julia Prest, *Theatre under Louis XIV, Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*, Palgrave, Macmillan, 2006.

⁴⁷ Voir Julia Chamard-Bergeron, Philippe Desan et Thomas Pavel, *Les liens humains dans la littérature (XVI-XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁴⁸ Voir Didier Souiller, *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, Paris, PUF, 2004.

⁴⁹ Michel Delon, in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité, op.cit.*

⁵⁰ Voir Evelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990 et Linda Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715)*, Paris, Champion, 1993.

⁵¹ Le mouvement, qui connaîtra son apogée au XVIII^e siècle, est amorcé par Boccace : « De plus, je ne m'adresse qu'à des jeunes femmes sans prétention », *Décameron, Conclusion de l'auteur*, Paris, Livre de poche, « Bibliothèque classique », 1994, p. 860.

Voir Pollie E. Bromilov, *Models of Women in Sixteenth Century French Literature*, New York, E. Mellen, 2007 et : « Les Femmes lectrices de la fiction au XVI^e siècle : enjeux idéologiques d'un lieu commun », in Isabelle Brouard-Arends (éd.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Rennes, PUR, 2003.

⁵² Pour la remise en cause du canon de la *high culture*, voir l'anthologie de Lee Morrissey, *Debating the Canon*, Palgrave Macmillan, 2005 ou les points de vue féministes de Elaine Showalter et Ellen Moers ; et voir les réponses de Harold Bloom, *The Western Canon*, Harcourt

au-delà de la culture officielle, constitue une autre part de l'héritage des *cultstuds* depuis leurs origines anglaises. La question se pose particulièrement pour les littératures « classiques », quand les œuvres retenues doivent être autant d'exemples du travail de représentation sociale et de la dialectique des cultures, sans s'attarder aux interprétations traditionnelles et aux titres consacrés ; en même temps, il convient de prendre soin de ne pas réduire le texte littéraire à sa seule valeur documentaire – ce en quoi il appartient au comparatiste de se distinguer des historiens en préservant la part de la réflexion sur la littérarité. L'affirmation des *women studies*, par exemple, a suscité à la fois la recherche des manifestations « féministes » à l'époque « classique »⁵³ et de nombreuses publications d'auteures appartenant au domaine de la fiction romanesque ou du théâtre et pourtant marginalisées par le « canon » et les programmes universitaires : on citera *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, sous la direction d'Henriette Goldwyn, Perry Gethner et Aurore Evain :

souvent conscientes de leur rôle de pionnières, ces écrivaines n'en connaissaient pas moins leurs handicaps et leurs faiblesses face à une institution littéraire qui leur restait fermée. Et cette nouvelle génération de femmes, partie à la conquête des théâtres parisiens, remporta finalement son pari : elles furent jouées par les meilleurs acteurs et actrices de leur temps, souvent avec succès, au point d'éveiller l'intérêt des cours européennes et celui des éditeurs en quête de nouveaux auteurs.⁵⁴

Ainsi, une approche comparatiste ne saurait s'enfermer *a priori* dans un cadre canonique.

De nouveaux regards sur la littérature et de nouveaux champs d'investigation sur les identités (qu'elles soient culturelles, sexuelles ou politiques), bien qu'issus d'interrogations portant sur le XX^e siècle, impliquent à la fois un décloisonnement des disciplines, familier aux comparatistes, et un renouvellement de la recherche portant sur la période « classique ». Dans la mesure où la littérature comparée est un regard sur l'autre par l'autre, cette extériorité requiert une découverte de la spécificité des pratiques culturelles, plus ou moins perceptibles de l'intérieur et que la comparaison peut seule mettre en valeur.

Il conviendrait d'achever ce parcours (trop rapide) par deux constats. Le premier, on espère l'avoir suffisamment montré, affirme que les études culturelles

Brace, 1994 et Bernard Knox, *The Oldest Dead White European Males and Other Reflections on the Classics*, W. W. Norton & Company, 1993.

⁵³ Par exemple : Line Cottegnies, *Mary Astell et le féminisme en Angleterre au XVII^e siècle*, Lyon, ENS Editions, 2008.

⁵⁴ Henriette Goldwyn, Perry Gethner et Aurore Evain (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Saint Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, 2008, p. 8.

sont indispensables quand il s'agit pour le comparatiste d'étudier les littératures de l'époque classique. Comparatisme et *cultstuds* se retrouvent lorsqu'il convient de refuser les frontières académiques traditionnelles des disciplines : l'évolution des études comparatistes de ces deux dernières décennies montrant une ouverture vers d'autres objets (beaux-arts, musique et toutes les nombreuses tentatives pour donner un sens au monde, du traité de cosmologie à la bande dessinée et aux séries télévisées), ce qui rejoint la démarche même des études culturelles et leur refus de s'enfermer dans la *high culture*. En un second temps, l'exemple de la tradition historique française, issue de l'Ecole des Annales, fournit un modèle d'investigation, pleinement comparatiste, du fonctionnement du champ culturel des sociétés d'Ancien Régime : les travaux fondateurs de Jacques Le Goff et Georges Duby⁵⁵ sur la civilisation du Moyen Age et de Pierre Chaunu⁵⁶ sur l'Europe classique montrent que toute synthèse ne peut être que pluridisciplinaire⁵⁷. L'approche comparatiste sera de faire naître un objet proprement interdisciplinaire.

Enfin, s'il convient de ne pas négliger les résultats de la recherche en sciences humaines, la *French theory* fournit un matériau conceptuel et la recherche anglo-saxonne oriente le questionnement de nouveaux domaines et dessine la méthode, fondée, par exemple, sur la notion de *gender*, ainsi qu'une ouverture de la notion de culture. Alors, les comparatistes pourraient opérer la synthèse entre legs français et *cultstuds*. Vaste tâche.

Didier SOUILLER
Dijon

⁵⁵ Jacques Le Goff et Georges Duby, *L'Europe au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1984.

⁵⁶ Pierre Chaunu, *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1970.

⁵⁷ « les orientations qui ont conduit à la notion d'anthropologie historique, d'une histoire qui ne se reconnaît pas de frontières précises avec la sociologie et l'ethnologie ... rien ne s'appréhende et rien ne fonctionne en histoire qui ne soit une structure mixte de réalités matérielles et symboliques » : Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1984, p. 12.

**LES BIOGRAPHIES DE CRIMINELS
ET LA CULTURE SAVANTE À L'ÉPOQUE MODERNE**

**L'exemple de la gloire du brigand
au XVIII^e siècle en Angleterre et en France**

La pratique comparatiste est souvent interdisciplinaire. La littérature comparée puise volontiers dans un ensemble de méthodes issues de diverses disciplines : de l'histoire à la stylistique en passant par la sociologie.¹ Parmi ces différents domaines, les perspectives et les objets étudiés par les *cultural studies*² (mais aussi par la tradition française de l'histoire des mentalités et par son héritière, l'histoire culturelle)³ semblent recouper partiellement ceux des études comparatistes.⁴ Les études culturelles, qui adoptent une acception large du terme de culture, rejoignent les travaux littéraires qui, au-delà des textes qui ont été intégrés au canon, s'intéressent aussi aux littératures dites populaires (au sens d'« imprimés de large circulation »).⁵

L'étude des biographies de criminels à l'époque moderne s'inscrit dans cette perspective. Les biographies de criminels font partie d'un large groupe de textes en lien avec la justice qui se développe au XVII^e siècle en Angleterre et au début du XVIII^e siècle en France (et dans lequel on trouve notamment des chansons – complaintes et *ballads* – mais aussi, en Angleterre, des *proceedings* – comptes rendus de procès – et des *last dying speeches* – qui rapportent les derniers mots de

¹ Émilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert (dir.), *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 81-98.

² Sur les problèmes posés par la définition des *Cultural studies* voir l'article de Julia Bettinotti, « “Cultural studies” et littérature populaire », Jacques Migozzi (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, 1997, p. 553-567.

³ André Kaenel, Catherine Lejeune, Marie-Jeanne Rossignol (dir.), *Cultural Studies. Études culturelles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2003, p. 75.

Voir aussi Philippe Poirrier, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009, p. 187.

⁴ Steven Tötösy de Zepetnek (dir.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, Purdue University Press, 2003, p. 236. Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier, Philippe Chardin, Didier Souiller (dir.), *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, Neuilly-lès-Dijon, Les Éditions du Murmure, 2010, p.10.

⁵ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Littératures populaires et imprimés de large circulation en Europe. Perspectives d'analyses comparatistes et interculturelles », *Dix-huitième siècle*, 1998, p. 143. La catégorie de « littérature populaire » a fait l'objet de nombreuses définitions et est assez malaisée à manipuler. Nous utilisons ici l'expression au sens de littérature à grande diffusion (et non dans un sens social). Voir Zilá Bernd, Jacques Migozzi, (dir.) *Frontières du Littéraire*, Limoges, PULIM, coll. « Littératures en marge », 1995, p. 10-11.

condamnés).⁶ Ces textes racontent la vie d'individus condamnés par la justice et se présentent souvent sous la forme de petites brochures⁷ vendues sur les étals des libraires ou par l'intermédiaire des circuits de colportage.⁸

Un travail sur ce type de textes rejoint assez naturellement les méthodes des études culturelles qui ont souvent des champs d'étude larges et analysent parfois conjointement des formes culturelles *a priori* assez différentes. En effet, les biographies de criminels, comme d'autres textes des XVII^e et XVIII^e siècles, invalident certaines catégorisations critiques modernes. Comme une partie de la production imprimée de l'époque moderne, elles déjouent la distinction actuelle entre discours historique, journalistique et littéraire. Elles mêlent en effet assez volontiers informations sur l'arrestation du criminel et sur son procès (en Angleterre surtout) et fiction tout en revendiquant l'authenticité des faits rapportés.⁹

De même, l'histoire éditoriale de ces textes témoigne de la porosité mise en évidence par les travaux de Roger Chartier entre les catégories de littérature populaire et de littérature savante à l'époque moderne.¹⁰ Certes au XVIII^e siècle, le développement de nouveaux modes de diffusion de l'imprimé (les réseaux de colportage) accentue une certaine séparation qui aurait débuté à la Renaissance entre ces deux types de littératures.¹¹ Cependant, les entrecroisements et les liens entre ces deux strates culturelles ne cessent pas. En France, au XVIII^e siècle, des biographies de criminels célèbres sont diffusées par colportage au sein du corpus de la Bibliothèque bleue qui, comme l'a montré Roger Chartier, n'était pas spécifique

⁶ Lise Andries (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010, p. 251.

Voir aussi Pascal Bastien, *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices. Paris, Londres, 1500-1800*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

⁷ Nous ne prendrons ici en compte que les brochures biographiques individuelles et non les recueils de biographies de criminels.

⁸ Lise Andries, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : une tradition éditoriale*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, p. 15.

Victor Edward Neuburg, *Popular Literature. A History and Guide*, London, The Woburn Press, 1977, p. 56-57.

⁹ Sur la dimension informative de ces textes, voir Lise Andries (dir.), *Cartouche, Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010, p. 249-250 et 270.

¹⁰ Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 218.

Voir aussi Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978), Farnham and Burlington, Ashgate, 2009.

¹¹ Lise Andries, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : une tradition éditoriale*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, p. 132. Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française* (1982), Paris, Fayard, Promodis, 1989, p. 698-721.

à une culture dite « populaire ». ¹² Les éditeurs de la Bibliothèque bleue reprenaient des textes relevant de différentes traditions (et qui avaient parfois été associés à la culture savante quelques décennies plus tôt) et les remaniaient de manière à ce qu'ils puissent avoir un grand nombre de lecteurs. ¹³ D'autre part, les biographies de criminels anglaises pouvaient faire l'objet de différents types d'éditions. Certaines étaient vendues sous forme de brochures, d'autres faisaient partie de recueils et des biographies bon marché pouvaient servir de sources à des textes à diffusion plus restreinte. ¹⁴

Du point de vue des représentations aussi, il est intéressant de mettre en relation les biographies de criminels avec des textes visant un public moins large. En effet, la façon dont elles représentent la criminalité rejoint parfois la peinture qu'en fait la culture savante. On se propose ici de prendre comme exemple la représentation de la gloire du brigand dans les biographies de criminels et dans quelques textes de la culture savante en Angleterre et en France au XVIII^e siècle. Le terme de brigand sera pris dans une acception assez large de manière à pouvoir désigner à la fois le bandit de grand chemin (ou le *highwayman* anglais) et le voleur urbain. ¹⁵ Le personnage du voleur est à la mode au XVIII^e siècle. De Cartouche à Turpin en passant par Mandrin, des brigands sont les héros de nombreux textes anglais et français qui interrogent, selon des modalités différentes, les rapports entre transgression et grandeur. Dans la littérature dite populaire par exemple, certains textes mettent en valeur les exploits de brigands célèbres au point d'en faire des figures qui semblent mériter de rester dans l'Histoire. Mais la question du lien entre brigand et grandeur n'est pas uniquement présente dans cette littérature dite « populaire ». On la retrouve formulée chez des auteurs associés à la culture savante. Fielding écrit une biographie comique sur Jonathan Wild et des philosophes comme Rousseau et Helvétius réactualisent la comparaison entre la figure du conquérant et celle du brigand déjà présente chez Plutarque pour évaluer les rapports qui existent entre la politique et la morale. ¹⁶ À travers des exemples de criminels contemporains, le débat sur le rapport entre la criminalité et la gloire se

¹² Roger Chartier (éd.), *Figures de la gueuserie*, Paris, Montalba, coll. « Bibliothèque bleue », 1982, p. 99.

¹³ *Ibid.*, voir aussi Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française* (1982), Paris, Fayard, Promodis, 1989, p. 698-721.

¹⁴ Françoise du Sorbier, « La biographie criminelle anglaise. Formes narratives et circuits de diffusion », *Dix-huitième siècle*, 1986, p. 155-168.

¹⁵ Pour ce qui concerne l'histoire du mot « brigand », on peut se reporter à Benoît Garnot, *Être brigand du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Vies d'autrefois », 2013, p. 9-12.

¹⁶ Lise Andries (dir.), *Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 341-342.

déploie dans une grande variété de textes qui participent aussi bien de la littérature canonique que de la littérature populaire.

La gloire du brigand dans les biographies de criminels

En France, plusieurs vies de criminels célèbres du XVIII^e siècle sont publiées dans le corpus de la Bibliothèque bleue (qui est une formule éditoriale caractérisée par un aspect matériel spécifique – avec, entre autres, une couverture de couleur gris-bleu, un petit format, du papier de mauvaise qualité – qui correspond à un faible coût de production, une diffusion large par colportage et une grande diversité de sujets – le corpus comprend à la fois des contes de fées, des vies de saints ou encore des manuels pratiques –).¹⁷ On décrit dans ces textes la vie, l’arrestation et l’exécution de criminels réels dans le but affiché d’édifier le lecteur. Pourtant, la représentation du criminel est axiologiquement ambivalente.¹⁸ Comme l’a souligné Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, malgré un dessein didactique revendiqué, ces textes participent à une héroïsation du criminel.¹⁹ En effet, ils s’attardent souvent sur les exploits qui ont fait la célébrité des criminels, ce qui met en avant leur audace et leur habileté. Dans plusieurs biographies publiées dans le corpus de la Bibliothèque bleue, celles de Cartouche, Mandrin mais aussi de Guilleri et de Nivet, le narrateur souligne un courage qui, pour certains d’entre eux, les a fait briller dans un contexte militaire. La représentation du fameux contrebandier Mandrin dans *l’Histoire de Louis Mandrin, depuis sa naissance jusqu’à sa mort* publiée en 1755 est assez exemplaire de cette ambiguïté.²⁰ Comme pour Cartouche, et malgré l’insistance du récit sur des épisodes de cruauté, la hardiesse de certains des méfaits de Mandrin force l’admiration car celui-ci est doté de « ce genre d’ambition qui nous porte aux grandes actions & aux crimes ».²¹ Il impressionne la bande de faux-monnayeurs qu’il réunit autour de lui après avoir déserté :

On lui trouvoit de l’esprit, une adresse admirable & du bonheur. Mandrin avait une éloquence naturelle qui persuadoit ; l’imagination vive, du courage pour former de grandes entreprises, & de l’audace dans le succès.²²

¹⁷ Hans-Jürgen Lüsebrink (éd.), *Histoires curieuses et véritables de Cartouche et de Mandrin*, Paris, Montalba, coll. « Bibliothèque bleue », 1984, p. 3-7. Voir aussi Lise Andries, *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle : une tradition éditoriale* Oxford, The Voltaire Foundation, 1989.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 80.

²⁰ Hans-Jürgen Lüsebrink (éd.), *op.cit.*, p. 39-41.

²¹ *Ibid.*, p. 159-160.

²² *Ibid.*, p. 160.

Ces « qualités » de brigand lui font dire que sa troupe et lui « laisseron[t] à la postérité des faits mémorables que tous les siècles ne détruiront pas ». ²³ Une telle présentation va à l'encontre de la condamnation sans nuance que revendique le narrateur de ce texte et laisse entendre que cet individu pourrait atteindre la gloire généralement réservée aux grandes figures militaires de l'Histoire.

On retrouve ce même type d'ambivalence dans les vies de brigands célèbres en Angleterre où le genre des biographies de criminels est beaucoup plus développé et où il existe une longue tradition de valorisation du *highwayman* (le bandit de grand chemin) souvent perçu comme un criminel à part, supérieur socialement au *footpad* (voleur qui se déplace à pied et non à cheval) et associé aux codes de comportement de la noblesse. ²⁴ Ainsi, par exemple, avant même de devenir la légende que William Ainsworth a contribué à construire dans *Rookwood* au XIX^e siècle, le bandit Richard Turpin ²⁵ fait l'objet d'une présentation ambiguë dans l'une des premières biographies qui lui sont consacrées : *The Genuine History of the Life of Richard Turpin, the Noted Highwayman* (qui fut publiée, si l'on en croit la date de l'avis au public, quelques semaines après l'exécution du brigand, en 1739). Malgré la violence de ses vols, le narrateur reconnaît l'audace de Turpin, mais aussi la civilité dont il use parfois avec ses victimes. ²⁶ De plus, même entre les mains de la justice, Turpin fait preuve d'une désinvolture qui étonne le narrateur :

[...] after Sentence of Death was pass'd upon him, [Turpin] was as jovial, as merry, and as frolicksome, as if he had been perfectly at Liberty, and assured of an hundred Years of Prosperity to come; and went off the Stage with as much Intrepidity and Unconcern as if he had been taking Horse to go a Journey. ²⁷

Le jour de son exécution, habillé élégamment, il salue les spectateurs et fait preuve d'une grande hardiesse. ²⁸ Il répond ainsi à ce que le public du XVIII^e siècle attend

²³ *Ibid.*, p. 206.

²⁴ Robert B. Shoemaker, « The Street Robber and the Gentleman Highwayman: Changing Representations and Perceptions of Robbery in London, 1690-1800 », *Cultural and Social History*, 2006, p. 386.

²⁵ Voir James Sharpe, *Dick Turpin. The myth of the English highwayman*, London, Profile books, 2004.

²⁶ *The Genuine History of the Life of Richard Turpin, the noted Highwayman, who was Executed at York for Home-stealing under the Name of John Palmer on Saturday April 7, 1739*, London, printed for J. Standen, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 19, « [...] après l'annonce de sa condamnation à mort, [Turpin] fut aussi jovial, aussi joyeux et aussi espiègle que s'il avait été parfaitement libre et certain d'avoir cent années de prospérité à venir et il quitta la scène avec autant d'intrépidité et d'insouciance que s'il avait pris la route à cheval. »

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

de l'exécution de ce type de hors-la-loi réputé téméraire et endurant.²⁹ Comme dans le cas d'un Cartouche ou d'un Mandrin, la biographie de Turpin ne décrit pas le brigand de manière totalement négative mais met en valeur des qualités comme l'audace et le courage qui sont des *topoi* de la représentation du brigand au XVIII^e siècle.

Toutes ces figures paraissent former dans la littérature dite « populaire » un panthéon de brigands dans lequel Cartouche apparaît souvent comme un point de comparaison à partir duquel on juge de la valeur d'autres bandits. Nivet, par exemple, tente de le surpasser.³⁰ Mandrin de son côté, s'inspire des méthodes de vol d'un « disciple » de Cartouche.³¹ De même, en Angleterre, dans un texte consacré aux frères Hawkins, Cartouche est cité comme l'un des voleurs les plus surprenants d'Europe aux côtés du capitaine Hind³² et dans une épitaphe comique qui conclut l'une des biographies de John Sheppard (un voleur anglais du début du XVIII^e siècle connu pour ses multiples évasions), on dit que Sheppard est l'auteur de plus d'exploits que Cartouche.³³

Dans ces biographies semble donc se constituer un panthéon parallèle qui élève des criminels au rang de personnages mémorables. L'ambivalence de la représentation du brigand dans cette littérature de grande diffusion fait des hors-la-loi des figures qui paraissent mériter de rester dans la mémoire collective. Ce type de littérature met donc indirectement en question les critères qui légitiment la reconnaissance publique. En ce sens, elle rejoint la veine satirique de la représentation du brigand au XVIII^e siècle qui prend de multiples formes³⁴ et que l'on retrouve à la fois dans la littérature dite populaire et dans des textes associés à la culture savante.

²⁹ Gillian Spraggs, *Outlaws and Highwaymen. The Cult of the Robber in England from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, London, Pimlico, 2001, p. 224.

James Sharpe, *Dick Turpin. The Myth of the English Highwayman*, London, Profile books, 2004, p. 2 et 85.

³⁰ Hans-Jürgen Lüsebrink (éd.), *op.cit.*, p. 147.

³¹ *Ibid.*, p. 197.

³² William Hawkins, *A Full, True and Impartial Account Of all the Robberies Committed in City, Town, and Country, For several Years past By William Hawkins*, London, Printed for Sam. Briscoe, 1722, préface.

³³ *Authentic Memoirs of the Life and Surprising Adventures of John Sheppard*, London, Printed for Joseph Marshall, 1724, p. 79-80.

³⁴ Andrea McKenzie, « The Real Macheath: Social Satire, Appropriation, and Eighteenth-Century Criminal Biography », *Huntington Library Quarterly*, 2006, p. 584-585.

La veine satirique de la gloire du brigand dans la littérature de grande diffusion et dans la culture savante du XVIII^e siècle

La gloire du brigand a donné lieu à une exploitation satirique au XVIII^e siècle. En effet, les qualités soulignées dans les biographies de criminels servent parfois de support à une comparaison des brigands contemporains à des figures de grands hommes qui sert à tourner en dérision ces derniers ou à remettre en question les critères qui fondent la célébrité et la valorisation de certains personnages historiques.

L'un des motifs courants de cette représentation satirique des brigands contemporains est la mise en parallèle entre la société des criminels et la haute société. Cette comparaison (qui trouve l'une de ses expressions les plus célèbres dans la pièce de John Gay, *The Beggar's Opera*, en 1728) est souvent l'occasion de faire remarquer que ceux qui détiennent le pouvoir usent des mêmes escroqueries que les voleurs. On la trouve dans la littérature populaire comme dans la préface d'une biographie de Jonathan Wild (un hors-la-loi anglais célèbre exécuté en mai 1725 pour corruption et recel et pour avoir été à la tête d'un gang de criminels³⁵), *The Life of Jonathan Wild, from his Birth to Death*.³⁶ Le narrateur vante l'intérêt de son protagoniste en comparant les techniques de Wild à celles d'hommes d'État : Wild, un homme pourtant peu instruit, a usé lors de sa carrière de criminel de manœuvres plus fines que celles de politiciens aguerris.³⁷

Ce parallèle apparaît également dans des textes susceptibles d'avoir un public moins large que celui des biographies de criminels comme dans la pièce de Marc-Antoine Legrand, *Cartouche ou les Voleurs*, représentée à la Comédie française le 21 octobre 1721.³⁸ On y reprend le même type de motif en réactivant la satire traditionnelle des gens de justice à travers l'association faite par l'ancien voleur Gripaut (et futur membre de la bande de Cartouche) entre son ancienne « profession » et celle de procureur qu'il veut alors embrasser.³⁹

³⁵ Richard Holmes (éd.), *Defoe on Sheppard and Wild*, Londres, Harper Perennial, 2004, p. x.

³⁶ Texte cité dans Henry Fielding, *Miscellanies*, vol. 3, edited by Hugh Amory with an introduction and commentary by Bertrand A. Goldgar, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. xxiv.

³⁷ H.D., *The Life of Jonathan Wild from his Birth to his Death*, London, Printed for T. Warner, 1725, p. v-vi.

³⁸ Hans-Jürgen Lüsebrink, *Les Représentations sociales de la criminalité en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Roche, E.H.E.S.S, Paris, 1983, p. 21.

En ce qui concerne le public de la pièce de Legrand, voir Marc-Antoine Legrand, *Cartouche ou les Voleurs*, Christian Biet (éd.) avec la collaboration de Martial Poirson et Romain Jobez, Vignon, Lampsaque, 2003, p. 310-311.

³⁹ Marc-Antoine Legrand, *op.cit.*, p. 98.

La représentation satirique du brigand au XVIII^e siècle passe aussi par la comparaison entre un brigand contemporain et une figure antique de conquérant. On trouve ce type de confrontation sur un mode comique dans la presse avec notamment la publication par le *British Journal* d'un dialogue où John Sheppard tente de prouver qu'il a été moins néfaste que César.⁴⁰

Ce parallèle est parfois l'occasion d'un questionnement plus développé sur les rapports entre l'héroïsme et la morale. En France, par exemple, au début du premier des *Entretiens des ombres aux Champs Elisées sur divers sujets d'Histoire, de Politique & de Morale* attribué au journaliste français Bruzen de la Martinière, Cartouche se défend devant d'Argenson, le lieutenant général de police, en disant qu'il a été moins nocif pour l'humanité qu'Alexandre. Le voleur a bouleversé quelques vies alors que le conquérant a détruit des peuples entiers : « Je n'ai certainement point tant versé de sang innocent que lui ; je n'ai pas pillé plusieurs Royaumes, ni volé un Empire qui ne m'appartenait pas ».⁴¹

Fielding, dans une biographie consacrée à Jonathan Wild, *The History of the Life of the late Mr. Jonathan Wild the Great*, publiée en 1743⁴² se sert de la figure de ce criminel (que d'aucuns ont interprété comme un double de Robert Walpole⁴³) comme symbole de la fausse grandeur et comme prétexte pour un questionnement sur les rapports entre le pouvoir et la morale, thème qu'il a déjà développé dans le poème « Of True Greatness » en 1741 notamment.⁴⁴ Il s'agit d'une biographie héroï-comique où Fielding utilise les *topoi* de l'écriture historique traditionnellement associés à des figures historiques valorisées pour raconter les perfidies d'un voleur et escroc sans scrupules.⁴⁵ Le récit s'ouvre sur un parallèle ironique entre Wild et Alexandre et César. Le narrateur note que pour raconter la vie d'un héros comme Wild, il faut commencer par distinguer deux notions souvent associées mais qui sont pourtant tout à fait différentes : la grandeur (*greatness*) et la

⁴⁰ Hal Gibson Gladfelder, *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England*, Los Angeles, PhD dissertation, 1993, p. 275.

⁴¹ Antoine-Augustin Bruzen de la Martinière, *Entretiens des ombres aux Champs Elisées, sur divers sujets d'Histoire, Politique et de Morale. Ouvrage traduit de l'Allemand par Mr. Valentin Jungerman*, Amsterdam, Chez Herman Uytwerf, 1723. p. 5.

Voir Rosamaria Loretelli, Roberto de Romanis (dir.), *Narrating Transgression: Representations of the Criminal in Early Modern England*, Frankfurt am Main, Lang, 1999, p. 155-171 et Lise Andries, « Querelles et dialogues des morts au XVIII^e siècle », *Littératures classiques*, 2013. p. 131-146.

⁴² Claude Rawson (dir.), *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, xiii.

⁴³ Henry Fielding, *Miscellanies*, vol. 3, edited by Hugh Amory with an introduction and commentary by Bertrand A. Goldgar, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. xxvi-xxxii.

⁴⁴ *Ibid.*, p. xix.

⁴⁵ *Ibid.*, p. xxv

bonté (*goodness*).⁴⁶ Ainsi, de même que pour mettre en valeur leur grandeur, les biographes d'Alexandre et César ne devraient pas chercher à leur attribuer de la générosité (mais se concentrer sur leurs faits d'arme et manœuvres politiques), de même, il se donne comme but, à l'orée de son récit, de ne rendre compte que de ce qui souligne la grandeur de son héros, c'est-à-dire ses méfaits :

*Now who doth not see that such sneaking Qualities as these are rather to be bewailed as Imperfections than admired as Ornaments in those Great Men, rather obscuring their Glory and holding them back in their Race to Greatness, and unworthy the End for which they seem to have come into the World, viz. of perpetrating vast and mighty Mischief? We hope our Reader will have Reason justly to acquit us of any such confounding Ideas in the following Pages, in which, as we are to record the Actions of a Great Man, so we have no where mentioned any Spark of Goodness which hath discovered itself either faintly in him, or more glaringly in any other Person, but as a Meanness and Imperfection, disqualifying them for Undertakings which lead to Honour and Esteem among Men.*⁴⁷

À travers la référence à un criminel contemporain, Fielding condamne ici une certaine idée de la grandeur fondée sur l'ambition et la violence. Il s'inscrit ainsi dans un débat qui agite le XVIII^e siècle⁴⁸ et que l'on retrouve exprimé à travers le même type de comparaison chez des penseurs français qui soulignent eux aussi la proximité du conquérant et du brigand. C'est ainsi que Rousseau et Helvétius rapprochent les figures de Cartouche et de Cromwell. L'un et l'autre sont mus par une certaine ambition mais, pour Helvétius dans *De l'esprit* (1758), Cartouche ne vise que les richesses alors que Cromwell chercherait à rester dans les mémoires.⁴⁹ Rousseau, pour qui tout pouvoir politique use d'une violence proche de celle du

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9-10 : « Or, qui ne voit qu'il y a plutôt lieu de déplorer comme imperfections que d'admirer comme ornements chez ces grands hommes des qualités aussi furtives que celles-là ; qu'elles obscurcissent plutôt leur gloire et les retiennent dans leur course vers la grandeur ; et qu'elles sont en fait indignes de la fin pour laquelle ils semblent être venus au monde, à savoir la perpétration de vastes et puissants méfaits ?

Nous espérons que notre lecteur aura des raisons de nous acquitter justement de pareille confusion d'idées dans les pages qui vont suivre, et dans lesquelles, puisque nous devons rapporter les actions d'un grand homme, nous n'avons mentionné en aucun endroit la moindre étincelle de vertu qui ait pu se découvrir soit faiblement chez lui, soit de façon plus flagrante chez toute autre personne, qu'en tant que petitesse et imperfection de nature à les disqualifier pour les entreprises conduisant à l'honneur et à l'estime parmi les hommes. »

Henry Fielding, *Romans*, Francis Ledoux (éd. et trad.), Paris, Gallimard, 1964, p. 359.

⁴⁸ Henry Fielding, *Miscellanies*, *op.cit.*, p. xix.

⁴⁹ Lise Andries (dir.), *Mandrin et autres brigands du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2010, p. 339.

brigandage, semble préférer au contraire la malfaisance non dissimulée d'un Cartouche à l'hypocrisie d'un Cromwell.⁵⁰

La comparaison entre des brigands du XVIII^e siècle et des figures militaires ou politiques restées dans l'Histoire varie donc dans ses formes comme dans ses objectifs : elle peut faire rire mais peut aussi servir d'outil pour penser les rapports entre le pouvoir et la morale.

*

Dans son *Tableau de Paris*, Louis-Sébastien Mercier dit à propos de la place de Grève : « On reproche à la populace de courir en foule à ces odieux spectacles ; mais quand il y a une exécution remarquable, ou un criminel fameux, renommé, le beau monde y court comme la plus vile canaille. »⁵¹ À l'évidence, les affaires criminelles et, en particulier celles qui concernent des brigands célèbres suscitent la curiosité d'une grande partie de la population et inspirent des textes relevant de différentes « strates culturelles ». Selon des modalités variées, ces textes interrogent les critères qui légitiment les honneurs qu'un peuple rend à des figures historiques. En Angleterre comme en France, la question des mérites des brigands telle qu'elle est développée dans les biographies de criminels rejoint parfois des représentations qui apparaissent dans la culture savante. Ainsi, sans gommer les différences qui existent entre ces textes, l'exemple de la représentation de la gloire du brigand au XVIII^e siècle invite à mettre en regard des expressions culturelles *a priori* différentes mais qui peuvent s'éclairer mutuellement.

Léa LEBOURG-LEPORTIER
Paris

⁵⁰ *Ibid.*, p. 343-345.

⁵¹ Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t.1, Jean-Claude Bonnet (éd.), Paris, Mercure de France, 1994, p. 715.

CULTURE POPULAIRE ET CULTURE DE MASSE : POSTMODERNISME VS CULTURALISME

En partant d'une catégorie encore problématique en France, à savoir ce que les Américains nomment la *low culture*, nous aimerions voir ici dans quelle mesure postmodernisme littéraire et culturalisme se rapprochent et se distinguent. De nombreux points communs et de grandes divergences concernant l'approche de l'œuvre, la conception de la culture ou encore le rapport existant entre vision artistique et idéologique entrent ici en jeu. Si les auteurs postmodernes semblent, comme les culturalistes, prôner un décloisonnement entre les différents niveaux de culture en accordant une place de choix à une culture populaire longtemps dénigrée et en prenant soin de bien la distinguer de la culture de masse, ils s'en distancient toutefois clairement sur le plan de l'approche textuelle et de la conception de l'œuvre d'art.

Le recours à la culture populaire

Les études culturelles et la prose postmoderne semblent d'abord liées par un même désir de s'intéresser à la culture populaire afin de faire tomber les barrières entre les différents types de culture et notamment avec la culture dite élitiste. Les *Cultural Studies* affirment très clairement leur refus de se limiter à un seul niveau de culture, de même qu'à une seule discipline :

[Les études culturelles sont] un champ interdisciplinaire, transdisciplinaire, et parfois contre-disciplinaire qui joue de la tension entre ses tendances pour englober à la fois une conception large et anthropologique de la culture et une autre plus strictement humaniste. Les études culturelles sont donc attentives à l'étude de la gamme complète des arts, des croyances, des institutions et des pratiques de communication d'une société.¹

Pour Jonathan Culler, « le souhait de l'analyste [dans la perspective des *Cultural Studies*] [serait] [d'ailleurs] de trouver dans la culture populaire une expression authentique de valeur »². Or, n'est-ce pas ce que tentent, non seulement les théoriciens et universitaires étudiant les objets sociaux et culturels du monde

¹ L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, « Introduction », in *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, p. 4.

² J. Culler, *The Literary in Theory*, California, Stanford University Press, coll. « *Cultural Memory in the Present* », 2007, p. 244 : « *the analyst's wish to find in popular culture an authentic expression of value* ».

contemporain, mais aussi les romanciers postmodernes recourant dans leurs textes à la culture populaire parce qu'ils croient à sa valeur intrinsèque ? Les postmodernes multiplient en effet les références à la paralittérature en en faisant un intertexte privilégié. Dans leur logique de récupération et de recyclage de toute une littérature existante, cette littérature populaire tient une place capitale. Philip Roth par exemple a, avec *Portnoy's Complaint* (1969), introduit une rupture décisive avec la conception littéraire élitiste que James ou Flaubert en étaient venus à représenter dans le contexte du modernisme assagi, affadi et essoufflé des années cinquante aux États-Unis. En choisissant une écriture qui s'encanaille et se carnalise grâce à des influences issues de la culture populaire, Roth s'est définitivement détourné de la prose soignée et hautement travaillée des grands modernes pour en proposer une plus orale et plus libre. Il se situe certes dans la mouvance d'un Kafka pour l'esprit absurde de son œuvre, mais l'influence des *tall tales*³, issus de la littérature folklorique américaine, se fait aussi beaucoup sentir dans l'oralité du style, le goût pour l'exagération et l'invraisemblance, ou le recours constant à l'humour.

Thomas Pynchon se démarque pour sa part par la convocation permanente de différentes formes de littérature populaire pouvant aller du rock aux *comics*. L'influence de ces derniers se fait particulièrement sentir à travers des personnages dont l'absence de toute psychologie renvoie à la littérature populaire, en même temps qu'elle rompt avec la tradition littéraire du XIX^{ème} siècle. Volontairement incomplets et non convaincants, les protagonistes, aidés par leur nom souvent artificiel ou trop signifiant, semblent dire clairement au lecteur qu'ils ont été empruntés aux *comics* américains. Le mélange tragi-comique qui les définit les détourne d'ailleurs de toute caractérisation précise et souligne le choix de la parodie et du décalage plutôt que celui de la peinture très précise. Certains reprochaient au romancier de n'offrir au lecteur que des personnages inconsistants, mais en recourant à l'univers parallèle des *comics*, c'est volontairement que Pynchon accentue l'artificialité des êtres créés. Ses personnages ne sont que des silhouettes de carton réduites à la caricature ou à une simple fonction dont le nom (faux nom en vérité) les classe d'emblée dans une catégorie bien précise. Ainsi, dans *The Crying of Lot 49* (1966), Œdipa, personnage féminin central du roman, devient enquêtrice. Bien que dotés de quelques éléments physiques, les

³ Les *tall tales* américains sont une catégorie de *folk tales* qui n'ont en général pas d'auteur unique, mais se sont transmis de génération en génération de manière orale en étant sans cesse embellis. Les héros de ces récits sont soit des personnages fictifs, soit des personnages inspirés d'individus réels. Parmi les plus célèbres, nous pouvons retenir le cow-boy Pecos Bill ou le bûcheron Paul Bunyan, figures légendaires de l'Ouest dont les aventures furent d'abord contées du temps de la conquête de l'Ouest. Ces récits sont caractérisés par un grand sens de l'humour, mais aussi et surtout par leur exagération, qui en est le principal élément. L'invraisemblance fait d'ailleurs partie intégrante du *tall tale*.

personnages créés par Pynchon ne sont faits que de signes schématiques. Leur nom indique qu'ils ne doivent être traités qu'en purs signifiants puisque le romancier ne fait que les réduire artificiellement à une fonction stéréotypée. Comme les super-héros, les personnages pynchoniens portent un nom qui les désigne en même temps qu'il les limite à une fonction unique, mais ironiquement, ils sont aux antipodes de ces super-héros de l'Amérique populaire triomphaliste. Dans *V* (1963), Schonmäger, le chirurgien esthétique, ne crée que de l'artificiel et du non humain et est ainsi désigné de manière antiphrastique puisqu'un nom, formé par le verbe anglais « *to make* » et l'adjectif allemand « *schön* », désigne ironiquement un « faiseur de beau ». De telles désignations moqueuses sabotent l'acte conventionnel de nomination et fonctionnent donc contre le personnage traditionnel. Les noms auxquels recourt le romancier permettent ainsi de désacraliser la notion de personnage réaliste pour rendre les figures créées inaccessibles à la crédibilité et au jugement moral. Sous un nom peu plausible, le protagoniste s'avoue lui-même pure fiction et de cette manière, Pynchon se rapproche d'une culture populaire adorée mais qui lui permet aussi et surtout de rompre avec la conception éminemment psychologique du personnage littéraire. Là encore, le détournement d'une culture populaire jugée positive et surtout libératrice des conventions narratives traditionnelles donne au romancier la possibilité de proposer une littérature savante novatrice, refusant, dans la lignée du Nouveau Roman français et en accord avec le postmodernisme naissant, la psychologie comme ressort essentiel du personnage fictionnel.

Dans ces conditions, le postmodernisme littéraire semble proche des axiomes des *Cultural Studies* dont l'un des buts est de faire tomber les barrières entre culture d'élite et culture populaire en insistant sur l'intérêt de toutes deux, sans hiérarchie méprisante. Le retour partiel au « lisant », tel qu'il a été nommé par Vincent Jouve⁴, possible grâce à un retour lui aussi partiel à la narration, même lorsque celle-ci est marquée par des critères postmodernes de discontinuité ou de court-circuitage, est quelque part le signe d'un retour à un lectorat plus étendu que ne l'est habituellement celui de la seule littérature élitiste. Pour Umberto Eco dans *Postille A « Il nome della rosa »*, l'art postmoderne idéal devrait d'ailleurs être capable de toucher un large public en dépassant les querelles entre narrativité d'élite et narrativité de masse. La question que pose cette « narrativité de masse » est toutefois plus complexe et plus épineuse qu'il n'y paraît car si postmodernisme et *Cultural Studies* sont également désireux de mettre en valeur la culture populaire, ils cherchent toutefois l'un comme l'autre à dénoncer les excès et les

⁴ V. Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993.

Le lisant est l'instance qui correspond à la part participative du lecteur, piégée par l'illusion référentielle.

dérives de la société mass-médiatique contemporaine. En ce sens, tous deux se révèlent soucieux de bien distinguer culture populaire et culture de masse.

La mise à distance de la culture de masse

La dénonciation de certains aspects de la culture de masse fait en effet partie des objets d'études des *Cultural Studies* qui observent les productions populaires mais savent aussi en dénoncer les dérives commerciales. Le champ d'étude des *Cultural Studies* pourrait donc peut-être se situer dans la tension entre éloge d'une culture populaire bénéfique et critique d'une culture de masse strictement rentable et dénuée de valeur artistique. On notera d'ailleurs que l'une des grandes impostures de la culture de masse est de parvenir à faire parfois se confondre culture populaire positive et culture purement commerciale. Dans son article paru en 1980 « *Cultural Studies: Two Paradigms* »⁵, Stuart Hall relève ainsi deux paradigmes successifs dans la manière de concevoir et de définir les *Cultural Studies* : celui de Richard Hoggart, qui renvoie à l'étude de la culture populaire comme expression vitale de la classe laborieuse, et celui, plus récent et issu du structuralisme marxiste, qui renvoie à l'étude de la culture de masse considérée comme un ensemble de significations imposées à la société, autrement dit comme une formation idéologique oppressive. À la suite de Stuart Hall, Jonathan Culler propose une définition des *Cultural Studies*, fondée sur la tension entre ces deux paradigmes :

The tension between these two options continues to animate cultural studies today: on the one hand, the point of studying popular culture is to get in touch with what is important for the lives of ordinary people—their culture—as opposed to what is important for aesthetes and professors; on the other hand, there is a strong impetus to show how people are being constructed and manipulated by cultural forms. There is considerable tension here—so much so that I find it tempting to define the field of cultural studies by this tension [...]. Cultural studies dwells in the tension between, on the one hand, the analyst's desire to analyse culture as a hegemonic imposition that alienates people from their interests and creates the desire that they come to have and, on the other hand, the analyst's wish to find in popular culture an authentic expression of value. If one takes this tension to define cultural studies, then the central strand of cultural studies would be that which finds a way of negotiating this tension [...] by showing that people are able to use the cultural materials foisted on them by capitalism and its media and entertainment industries to produce a culture of their own. Popular culture is made from culture resources that are opposed to it and thus is a culture of struggle, a culture whose creativity consists in using the products of mass culture. [...] A narrow definition could, then, situate the field in the

⁵ Voir S. Hall, « *Cultural Studies: Two Paradigms* », in *Media, Culture, and Society*, Volume 2, n° 3, juillet 1980, p. 57-72.

*tension between the critique of mass culture as ideology and the celebration of popular culture as the resistance to the hegemony of capitalism.*⁶

Cette très riche définition nous éclaire sur le lien et sur les différences entre culture populaire et culture de masse, mais elle permet en outre de situer les études culturelles par rapport à ces deux types de culture. Le culturalisme se donne donc aussi pour mission de faire la différence entre une culture populaire jugée estimable et une culture purement commerciale, produit de la société capitaliste et des médias, dont il dénonce les excès ou les dérives. Depuis une trentaine d'années, les médias occupent d'ailleurs une place croissante parmi les objets d'étude des *Cultural Studies* et les théoriciens s'intéressent notamment à la manière dont ceux-ci modèlent les consciences des individus, en se concentrant sur les études de réception et sur les possibles formes de résistance du spectateur. Stuart Hall a ainsi consacré une grande partie de sa recherche aux médias et plus précisément à la télévision. De même, les ouvrages, essentiellement américains, relatifs à l'étude des médias se sont multipliés ces dernières années. Dans *Adventures in Media and Cultural Studies: Introducing the KeyWorks* (2006) par exemple, Douglas Kellner et Meenakshi Gigi Durham introduisent leur anthologie en soulignant l'importance du lien entre médias et culture dans la société contemporaine et l'impossibilité

⁶ J. Culler, *The Literary in Theory*, *op.cit.*, p. 243-4 : « La tension entre ces deux possibilités [celle de Hoggart et celle qui lui a succédé] continue d'animer les *cultural studies* aujourd'hui [2007] : d'un côté, le fait d'étudier la culture populaire permet d'être en contact avec ce qui est important pour la vie des individus lambdas – à savoir leur culture – par opposition à ce qui est important pour les esthètes et les professeurs ; de l'autre, il y a une très forte envie de montrer comment les formes culturelles conditionnent et manipulent les individus. Il existe sur ce point une tension considérable – au point que je trouve tentant de définir le champ des *cultural studies* par cette tension [...]. Les *cultural studies* résident dans cette tension entre, d'une part, le désir du théoricien d'analyser la culture comme un pôle hégémonique qui éloigne les individus de leurs centres d'intérêt et crée le désir qu'ils en viennent à éprouver pour elle, et d'autre part, le souhait du théoricien de trouver dans la culture populaire une authentique expression de valeur. Si quelqu'un recourait à cette tension pour définir les *cultural studies*, l'objet central de ces dernières serait alors de trouver un moyen de dépasser cette tension en montrant [...] que les individus sont capables d'utiliser les matériaux culturels qui leur ont été imposés par le capitalisme, ses médias et les industries du divertissement pour produire une culture qui leur soit propre. La culture populaire est conçue à partir de ressources culturelles qui sont opposées à ces éléments et en ce sens, elle est une culture faite de combats, une culture dont la créativité consiste à utiliser les produits de la culture de masse. [...] Une définition restreinte pourrait par conséquent situer le champ d'études dans la tension entre la critique de la culture de masse en tant qu'idéologie et la célébration de la culture populaire en tant que résistance à l'hégémonie du capitalisme. »

d'échapper à l'étude des mass-médias si nous désirons comprendre l'époque dans laquelle nous vivons⁷.

Cette concentration des *Cultural Studies* sur l'étude des mass-médias vient en partie de la *French Theory* et notamment de la notion de « mythologie » créée par Barthes. Face à un public facile à fasciner et à conditionner, les programmes télévisés tels que séries, feuilletons ou publicités, mais aussi les magazines et la littérature de gare, véhiculent des mythes et des valeurs contre lesquels certains auteurs cherchent à mettre en garde. La romancière et dramaturge autrichienne Elfriede Jelinek s'est ainsi présentée, à travers ses œuvres, comme désireuse de détruire les mythes relatifs à la femme et à l'amour créés et entretenus par la culture de masse. Dans tous ses récits, elle montre que cette dernière est le premier soutien de la société contemporaine dans l'entretien des mythes triviaux sur la femme et elle insiste notamment sur l'influence de toutes ces productions sur les spectateurs ou les lecteurs, qui se révèlent peu à peu illusionnés par tout ce qu'elles véhiculent. Elle s'attaque notamment au roman féminin, genre qui transporte le lecteur dans un monde idyllique où la probité et la bonté finissent toujours par triompher sur la laideur et l'ignominie et où l'héroïne, synthèse de toutes les vertus traditionnellement attribuées à la femme idéale, voit ultimement, lors d'un dénouement forcément heureux, sa valeur pleinement reconnue. Comme l'explique Bénédicte Guillon dans un ouvrage critique sur le roman *Die Liebhaberinnen* (*Les Amantes*, 1975), Jelinek « utilise les traits généraux du roman de consommation populaire pour ébaucher son sujet qu'elle emprunte au domaine de la subculture »⁸. La romancière part donc de la littérature de gare, mais uniquement pour mieux s'en distancier par la suite et pour mettre à bas tous les mythes que celle-ci crée et entretient. Dans *Die Liebhaberinnen*, Paula s'éprend d'Erich, qui correspond parfaitement au type d'hommes rencontré dans les romans-feuilletons qu'elle dévore, et tente alors de reproduire le schéma du couple dont sa connaissance lui

⁷ D. M. Kellner et M. G. Durham, *Adventures in Media and Cultural Studies: Introducing the KeyWorks*, Malden, Blackwell Publishing, coll. « KeyWorks in Cultural Studies », 2006, p. 9 : « It is increasingly clear that media and culture today are of central importance to the maintenance and reproduction of contemporary societies. [...] Forms of media culture like television, film, popular music, magazines, and advertising provide role and gender models [...]. The narratives of media culture offer patterns of proper and improper behaviour, moral messages, and ideological conditioning [...] with pleasurable and seductive forms of popular entertainment. Likewise, media and consumer culture, cyberculture, sports, and other popular activities engage people in practices which integrate them into the established society, while offering pleasures, meanings, and identities. [...] With media and culture playing such important roles in contemporary life, it is obvious that we must come to understand our culture environment if we want control over our lives. »

⁸ B. Guillon, « *Les Amantes* » d'Elfriede Jelinek, *Lecture d'un roman controversé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui », 2006, p. 68.

vient des magazines féminins. Mais le narrateur prend un malin plaisir à mettre en scène l'échec de Paula, dont la vie ne ressemble finalement pas aux pages colorées des magazines et pour qui bonheur et succès demeurent hors d'atteinte. En mêlant l'héritage parodique du *Bildungsroman* et la copie de l'esthétique des romans-feuilletons dont elle détourne la trame narrative reposant sur le *happy end*, Jelinek propose donc au lecteur, à travers une écriture corrosive, toujours ironique et sarcastique, qui unit le morcellement et le collage d'extraits issus de la paralittérature, une mise à mort de tous les thèmes privilégiés par la culture de masse : le hasard heureux, le coup de foudre, le destin des amants, le mariage comme signe de plénitude, la famille comme cellule de bonheur, la femme heureuse dans sa soumission à son mari et dans ses fonctions maternelle et ménagère. La réaffirmation de l'écart entre la vie réelle et la vie telle que la présente la culture de masse permet ainsi de mettre en garde le lecteur contre toute identification excessive et contre tout conditionnement irréfléchi. En ce sens, la romancière conteste la fonction soi-disant éducative ou pédagogique des magazines, des feuilletons ou des séries familiales. À sa manière, Jelinek travaille donc également sur le problème de la réception des produits culturels médiatiques. Mais elle va sans doute encore plus loin dans cette voie que les études de réception propres aux *Cultural Studies*, qui s'interrogent sur la capacité de résistance du spectateur, puisqu'elle affirme pour sa part beaucoup plus franchement les dégâts énormes provoqués par la culture de masse sur celui-ci.

La prose romanesque postmoderne dialogue donc désormais, au même titre que les *Cultural Studies*, avec la société médiatique contemporaine. Comme le déclare Italo Calvino dans ses *Lezioni americane*⁹, un aspect de l'esthétique postmoderne est bien l'utilisation ironique de l'imaginaire mass-médiatique, utilisation caractérisée par le recyclage d'images usées et insérées dans un nouveau contexte qui en modifie le sens.

La question des valeurs artistiques et du critère de littéarité, ou le problématique nivellement des productions par les *Cultural Studies*

Une question se pose cependant à ce stade : le fait de refuser toute invention et de retravailler indépendamment les textes et genres savants et populaires du passé et du présent serait-il la marque d'une volonté des auteurs de se situer au-delà de toute esthétique et en ce sens, de se désintéresser de toute hiérarchie des textes littéraires en nivelant, au sein d'un régime post-esthétique, l'ensemble des productions auxquelles il serait fait référence ? Là réside sans nul doute la grande question du

⁹ I. Calvino, *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, coll. « Opere di Italo Calvino », 1993 [1988].

lien qui unit postmodernisme et culturalisme. Y a-t-il dans ces deux paradigmes un refus catégorique de toute hiérarchisation des productions culturelles qui se ferait au détriment et même au mépris de toute littéarité ou y a-t-il au contraire un maintien des notions de valeur, quitte à conserver envers et contre tout un nécessaire échelonnement des textes de références cités ou réutilisés ?

Dans *The Human Stain* (2000), Philip Roth revient sur l'un des grands scandales médiatiques des années 1990 aux États-Unis : l'affaire Lewinsky. Le romancier y propose une critique acerbe du système médiatique qui alimente les spéculations stériles de la population sous couvert de dignité. Pouvoir et médias apparaissent unis dans une même quête de censure puritaine et la référence à *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne (1850), intertexte et même hypotexte privilégié du roman, permet à Roth de souligner la vétusté des comportements des Américains, englués dans leur conformisme bien-pensant et incapables d'en sortir. Sur le plan formel, Roth oppose à ce puritanisme et à la langue de bois des médias un système narratif complexe. Son dialogisme, avec la multiplication des points de vue dans l'œuvre, est le signe de l'insaisissabilité du monde et de l'absence d'une vérité unique que les médias pensent pourtant détenir et qu'ils s'acharnent à transmettre. Dans ces conditions, son hétérogénéité discursive et son plurilinguisme confèrent au roman sa richesse en même temps qu'ils se dressent contre la fluidité d'un discours médiatique qui, dans sa platitude monologique et son règne du point de vue unique, cherche à conditionner les êtres là où Roth leur laisse l'opportunité de choisir en toute liberté. Cet extrême travail formel du texte est révélateur d'un refus du nivellement par le bas de la création, qui se verrait noyée dans l'indistinction culturelle, et d'une volonté de protéger, malgré un goût avéré pour la culture populaire, le meilleur de la tradition artistique, cinématographique et littéraire de l'engloutissement dans l'uniformité sociale contemporaine, notamment américaine¹⁰.

C'est cette attitude qui distingue et finalement, éloigne les romanciers postmodernes des entreprises des *Cultural Studies*. Si, comme elles, les écrivains dénoncent la culture de masse, s'intéressent au fonctionnement des médias et réfléchissent de manière critique au conditionnement des récepteurs de cette culture commerciale qui tente d'imposer des schémas de vie normée, ils vont en revanche plus loin dans la dénonciation du nivellement des productions, notamment en raison d'une différence de regard porté sur le monde contemporain. Les romanciers se concentrent en effet avant tout sur la question de la valeur artistique des objets culturels, alors que les tenants des *Cultural Studies*, sans se désintéresser entièrement de la question, se focalisent pour leur part sur l'image véhiculée par

¹⁰ Voir sur ce point l'article de R. Astruc, « Woody Allen et Philip Roth : Contre les illusions de l'identité », in *Esprit*, Paris, n° 259, décembre 1999, p. 144-157.

toutes sortes de productions culturelles sur un objet donné. De ce fait, les culturalistes mêlent culture d'élite et culture de masse et les rapprochent lorsqu'elles émettent un jugement similaire sur un concept en dépit du fait qu'elles n'appartiennent pas au même niveau de culture. Là où les romanciers font de l'affirmation que tout ne se vaut pas leur priorité, les théoriciens culturalistes ont plus facilement tendance à négliger la question de la littéarité et de la valeur artistique au profit du rapprochement des phénomènes sociaux, politiques, idéologiques ou ethnologiques. La distinction tient donc essentiellement à l'adoption d'une perspective différente sur l'objet regardé : esthétique avant toute chose pour les artistes, plus sociale pour les culturalistes.

C'est d'autant plus évident que depuis le modernisme littéraire, le rapport entre l'œuvre et le monde réel se fait à l'avantage de la première. Là où les modernes récusait clairement le monde pour faire de l'œuvre d'art son pendant isolé, capable de le concurrencer et de défier son incohérence, les postmodernes semblent plus à même d'accepter la fragmentation du réel mais en se repliant sur leurs propres procédés textuels au détriment de toute *mimésis*, ils montrent que l'œuvre l'emporte aussi sur le réel. En ce sens, la perspective littéraire demeure irrémédiablement détachée de celle des *Cultural Studies* qui privilégient pour leur part le monde environnant en ne faisant du texte ou de l'objet d'art que le support et non le but de leur analyse et de leur pratique. Selon Stuart Hall, le postmodernisme, en se présentant comme un mouvement au-delà de toute invention et de tout esprit avant-gardiste, s'éloignerait d'ailleurs volontairement du monde réel et tendrait même à accepter sans protester un ordre établi alors que les *Cultural Studies* cherchent constamment à étudier le monde environnant et à mener une lutte idéologique face à certains de ses aspects¹¹. Il nous semble que cette observation mérite d'être nuancée : si elle peut se révéler valable pour une certaine tradition du postmodernisme français, dans la lignée théorique de Lyotard auquel Stuart Hall se réfère ici, elle est en revanche inappropriée au postmodernisme américain par exemple qui, peut-être paradoxalement d'ailleurs, continue de dénoncer les dérives de la société outre-Atlantique malgré son intérêt premier pour le texte littéraire.

Autre différence notable, si l'on excepte cette question du regard porté sur l'objet : celle de la place accordée, dans l'étude d'un sujet, à chaque niveau de culture. Même si des productions variées sont convoquées par les culturalistes, il semble que leurs faveurs aillent tout de même du côté de la *low culture*. Jonathan Culler s'interroge à juste titre sur ce point dans son ouvrage :

¹¹ Voir L. Grossberg (ed.), « *On Postmodernism and Articulation, An Interview with Stuart Hall* », in D. Morley et K.-H. Chen (ed), *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, New York, Routledge, 1996, p. 131-150.

*there remains the larger question of whether cultural studies is supposed to study all culture, of the past as well as present, high as well as low, or whether it focuses on the present and the popular, in contradistinction to traditional forms of study*¹²

Et selon lui, la culture populaire et contemporaine l'emporte irrémédiablement sur les autres, et notamment sur la culture élitiste, bastion des études littéraires traditionnelles :

*Cultural studies in practice has gained its distinctiveness from the interest in popular or mass culture, as opposed to high cultural forms already being studied in universities [...]. In the United States identifying with cultural studies seems to mean resisting literary studies. Bill Germano, whose Routledge volumes did much to define the field, notes that to do cultural studies means not to study canonical writers. Literary studies is one orthodoxy against which cultural studies defines itself*¹³

Voilà qui confirme l'orientation avant tout idéologique des études culturelles, qui semblent privilégier la culture populaire, en premier lieu parce que cette dernière les éloigne du champ d'analyse traditionnel des études littéraires. En ce sens, le postmodernisme littéraire demeure, au même titre que le comparatisme selon nous, dans une position ambiguë et complexe par rapport à ce postulat d'effacement des frontières entre culture populaire et culture savante. Tous deux ont bien cherché à faire s'effondrer des catégories étanches et figées jugées caduques, mais ils ont aussi toujours tenté de maintenir de véritables valeurs artistiques afin de ne jamais tomber dans le désordre esthétique ambiant, fruit de la société mass-médiatique depuis quelques décennies. C'est ce qui, nous semble-t-il, les éloigne, de manière peut-être inexorable, de la pratique culturaliste.

Vanessa BESAND
Dijon

¹² J. Culler, *The Literary in Theory*, *op.cit.*, p. 244 : « Reste la question plus large de savoir si les études culturelles sont supposées étudier toutes formes de culture, la culture du passé aussi bien que la culture du présent, la culture élitiste aussi bien que la culture populaire, ou bien si elles se focalisent sur la culture contemporaine et populaire, par opposition aux études traditionnelles. ».

¹³ *Ibid.*, p. 242 : « La pratique des études culturelles a gagné sa spécificité de l'intérêt qu'elle a porté à la culture populaire ou à la culture de masse, par opposition aux formes culturelles élitistes déjà étudiées dans les universités [...]. Aux États-Unis, l'identification aux études culturelles semble signifier une résistance aux études littéraires. Bill Germano, dont les ouvrages publiés chez Routledge ont fait beaucoup pour définir le champ d'études, observe que faire des études culturelles signifie ne pas étudier les auteurs canoniques. Les études littéraires sont une orthodoxie contre laquelle se définissent les études culturelles ».

VARIATIONS TRANSCULTURELLES DE L'ECRIURE DE SOI

Je ne connais pas les langues, aucune langue, de mes père, mère, ancêtres, je ne reconnais ni terre ni arbre, aucun sol ne fut le mien comme on dit je viens de là, il n'y a pas de sol où j'éprouverais la nostalgie brutale de l'enfance, pas de sol où écrire qui je suis, je ne sais pas de quelle sève je me suis nourrie, le mot natal n'existe pas, ni le mot exil, un mot pourtant que je crois connaître mais c'est faux [...] mon père lui-même ne pouvait dire d'où il venait, de Tachkent, de Samarkand, que jamais il n'avait vus, de Moscou où il était né, d'Allemagne où il avait appris sa première langue oubliée plus tard, de nulle part dont il ait pu parler, dont il ait conservé traces sauf dans son corps, ses yeux et dans la brutalité de certaines manières. [...] Je n'ai pas de racines, aucun sol ne s'est fiché en moi. Je n'ai pas d'origines.¹

Dans son texte autobiographique avec le titre parlant *Nulle part*, Yasmina Reza thématise ainsi son déracinement culturel et met en question de façon fondamentale les concepts d'appartenance et d'identité culturelle. Son texte est certes un exemple extrême pour une tendance dans l'écriture contemporaine de soi à problématiser les concepts traditionnels d'identité et de culture. Elle joue ainsi un rôle de sismographe pour des développements plus généraux dans nos sociétés contemporaines. Ces textes sont en même temps profondément affectés par des avancées théoriques qu'ils influencent à leur tour. La réflexion sur ce qu'on pourrait appeler la *transculturalité* dans l'écriture autobiographique contemporaine peut nous montrer des chemins vers une vie en communauté entre, à travers et au-delà des cultures, objectif plus qu'urgent dans nos sociétés au temps de la globalisation.

Il se révèle notamment qu'au lieu de constituer un noyau stable et immuable du sujet écrivant, dans ces textes l'identité culturelle devient une entité construite et reconstruite constamment et consciemment dans un échange dynamique avec le monde autour et avec d'autres dimensions identitaires : religieuse, générationnelle, sexuelle ou sociale.

Un nouveau concept de l'analyse culturelle

Permettez-moi d'abord quelques remarques générales avant de m'intéresser de plus près à un exemple, celui de la correspondance entre Leïla Sebbar et Nancy Huston, qui ont entrepris une réflexion dialogique sur l'appartenance culturelle dans le volume *Lettres parisiennes* publié en 1986. Bien que cette réflexion date d'il y a plus de vingt-cinq ans, elle reste emblématique pour un développement récent qui

¹ Yasmina Reza, *Nulle part*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 60-62.

se reflète également dans les recherches actuelles sur la littérature de migration, le plurilinguisme et la globalisation.

Dans le cadre d'une circulation globale accélérée, la traversée des frontières, le voyage et la migration deviennent des phénomènes quotidiens et l'identification avec une seule et unique communauté nationale et culturelle est ressentie comme moins naturelle qu'il y a encore trente ou quarante ans. Si les Etats-nations gardent une importance majeure pour le développement politique de nos sociétés, ils perdent énormément d'impact sur le quotidien social et culturel des individus. La circulation entre les pays et les continents produit des phénomènes migratoires très divers, du voyage de vacances aux domiciles fixes dans plusieurs pays, de la migration de travail au travail à cheval entre les cultures, du cosmopolitisme à l'identité migrante.

Le concept de « *transculturalité* » répond à ces développements comme il met en question la conception traditionnelle, définie dès 1774 par Johann Gottfried Herder, de la culture comme unité isolée en forme de boule.² D'après ce modèle métaphorique, le noyau de cette boule correspondrait au centre d'une culture et les marges seraient des zones de contact avec d'autres cultures. L'homogénéité intérieure de la culture est en corrélation avec une délimitation nette et claire envers les voisins et contre les ennemis. D'après ce modèle, un lien entre cultures n'est pensable qu'en forme de contact de surface. Ni le comparatisme entre cultures ni le concept d'interculturalité (ni celui de multiculturalisme) ne mettent en question ce modèle séparatiste comme ils gardent l'idée de la culture comme unité indépendante et essentiellement homogène.³

Dès 1995, le philosophe Wolfgang Welsch a lancé le concept de transculturalité – en fait il reprend la notion provenant de l'Amérique latine des années 1940⁴ – pour mettre en question ces traditions métaphoriques et met en avant la métaphore du réseau.⁵ Welsch constate que les sociétés contemporaines

² « Jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt. » (« Chaque nation a son centre de bonheur en soi-même comme chaque boule son barycentre », [trad. A.K.]) Wolfgang Welsch, « Was ist eigentlich Transkulturalität ? », Dorothee Kimmich et Schamma Schahadat (dir.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 25-41, ici p. 26.

³ Une nouvelle réflexion critique sur la notion de comparaison qui tient compte des critiques et des nouveaux courants se trouve dans Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink et Manfred Schmeling (dir.), *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart, Franz Steiner, 2013.

⁴ Voir Kimmich et Schahadat, „Einleitung“, *Kulturen in Bewegung*, p. 7sqq.

⁵ Voir notamment Wolfgang Welsch, « Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen », *Migration und Kultureller Wandel*, 45/1995, [repris sous : http://www.forum.interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf] ;

sont caractérisées par une hybridité naturelle et par une interpénétration entre les sphères culturelles à tous les niveaux. Cette interpénétration se manifeste également au niveau des individus qui sont influencés par plusieurs modèles culturels et Welsch affirme : « Nous sommes des métisses culturels. L'identité culturelle des individus est aujourd'hui une identité patchwork. »⁶ Il parle ainsi d'une transculturalité interne des individus qui les rend capable de gérer plus facilement la transculturalité externe de nos sociétés. Ce développement vers la transculturalité lui semble permettre de créer un nouveau type de communauté entre les hommes.

Depuis quelques années ce concept est repris par les sciences humaines notamment dans le cadre de la recherche sur la globalisation, comme il offre la possibilité de s'éloigner de l'ancrage exclusif de la culture dans un territoire précis et dans une société homogène bien délimitée.⁷ L'ouverture, la dynamisation et l'interpénétration entre cultures nuancent le rôle de l'espace qui n'est plus un lieu fixe et stable pour ancrer l'identité mais qui devient un espace transitoire constamment traversé de façon dynamique. A partir de là s'est développé également la notion de *transmigrant*⁸ qui décrit des individus ancrés dans plusieurs cultures. Ils ne sont ni des apatrides (*Heimatlose*), ni des exilés, mais ils interprètent de façon créative le mouvement entre le propre et l'étranger par une appartenance à facettes multiples.

Transculturalité dans l'écriture de soi

La tradition autobiographique donne dès ses débuts une certaine importance à l'espace traversé comme facteur du développement de l'individu. Déjà Jean-Jacques Rousseau décrit dans ses *Confessions* son développement intérieur en relation avec la traversée de l'espace. Le dépassement des frontières (Suisse – France – Italie) correspond pour lui à un changement d'orientation religieuse et à une maturation personnelle. Le mouvement migratoire pédestre devient catalyseur

Wolfgang Welsch, « *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today* », Mike Featherstone et Scott Lash (dir.), *Spaces of Culture. City, Nation, World*, London / New Delhi, 1999, p. 194-213.

⁶ « Wir sind kulturelle Mischlinge. Die kulturelle Identität der heutigen Individuen ist eine Patchwork-Identität », in: Wolfgang Welsch, « Transkulturalität », p. 30.

⁷ Voir notamment les volumes collectifs : Wolfgang Gippert et al. (dir.), *Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2008 ; Melanie Hühn et al. (dir.), *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit und Translokalität. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*, Münster, LIT, 2010; Dorothee Kimmich et Schamma Schahadat (dir.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld, transcript, 2012.

⁸ Nina Glick Schiller, Linda Basch et Cristina Szanton Blanc, « From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration », *Anthropological Quarterly* 68/1, Jan. 1995, p. 48-63.

de sa créativité littéraire et philosophique.⁹ Comme dans le récit de formation, la traversée de l'espace acquiert dans le récit autobiographique une fonction narrative importante dans la reconstruction du développement personnel. A partir du XX^e siècle, les phénomènes migratoires retracés se font plus existentiels et souvent problématiques dans le récit autobiographique quand il s'agit d'émigration ou d'exil, d'exode ou de déracinement pour causes économiques ou politiques, comme c'est le cas de façon exemplaire dans des récits de témoins de la Shoah. Des pays à forte immigration en font un genre à part comme la littérature canadienne qui intègre toute une tradition de l'écriture de soi liée à l'acculturation dans le pays d'accueil, à sa problématisation et au retour – souvent décevant – dans le pays natal.¹⁰

Et pourtant, la citation de Yasmina Reza est représentative pour un certain nombre de textes qui dépassent cette thématique de la migration pour décrire des existences trans-migratoires qui ne rentrent plus dans les notions traditionnelles d'exil ou d'émigration et qui mettent en scène au cœur du récit l'identité transculturelle de celui ou de celle qui écrit. La littérature du Maghreb, riche en récits autobiographiques et autofictionnels, montre un certain nombre d'exemples avec des auteurs comme Assia Djebar, Nina Bouraoui ou Tahar Ben Jelloun. Ils thématisent des identités plurielles qui sont souvent déchirées ou fracturées par rapport aux problématiques de la langue natale et de l'identité sexuelle, nationale et/ou culturelle. Un autre exemple intéressant est celui de l'écrivain et traducteur franco-allemand Georges Arthur Goldschmidt avec son autobiographie au titre évocateur *La Traversée des Fleuves / Über die Flüsse*.¹¹ Le récit se situe dans le cadre plus classique d'une narration autobiographique mais met en scène, lui aussi, un individu foncièrement à cheval entre deux pays.

J'aimerais évoquer plus longuement l'exemple concret d'un texte-clé qui est intéressant pour plusieurs raisons. Il s'agit d'une forme expérimentale d'autobiographie dialogique dans une correspondance entreprise entre la franco-algérienne Leïla Sebbar et la franco-canadienne Nancy Huston.

Le titre *Lettres parisiennes* de la correspondance entreprise entre mai 1983 et janvier 1985 indique un point de départ en même temps pragmatique et littéraire : il s'agit pour les deux auteures d'une réflexion sur la vie et l'existence au quotidien dans un pays et une ville étrangers qu'elles s'approprient au cours du temps. Cette réflexion inclut en même temps une approche critique de la société française par un regard extérieur et féminin qui trouve son ancrage dans la tradition des Lumières –

⁹ Voir l'analyse de Françoise Lavocat dans *Les Confessions. Jean-Jacques Rousseau*, Paris, 1991, p. 41 sqq.

¹⁰ Voir Alfred Hornung, « Transcultural life-writing », Coral Ann Howells (dir.), *The Cambridge History of Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 536-555.

¹¹ Paris, Seuil, 1999; Zürich, Ammann, 2001.

dans les *Lettres persanes* de Montesquieu tout autant que dans les *Lettres d'une péruvienne* de Françoise de Graffigny.¹²

Les deux écrivaines se sont rapprochées depuis leur engagement commun pour la cause des femmes dans des projets comme les *cahiers du GRIEF*, et *Histoire d'elles* à la fin des années 1970, mais également par leur double ancrage dans deux pays et deux cultures. D'autant plus surprenant semblent d'abord les différences parfois extrêmes dans leur approche à des questions de migration, d'appartenance culturelle et d'exil. Pour Leïla Sebbar, la thématique de l'exil reste un point d'orientation douloureux qui réfère à la séparation violente et à la difficulté du retour. Nancy Huston réfléchit bien sur l'ambiguïté de son « exil », mais elle a dès le début de la réflexion dialogique une approche plus positive. Cette différence s'explique en partie par l'arrière-fond biographique déclencheur de la migration qui est diamétralement opposé : Leïla Sebbar, de mère française et de père algérien, grandit dans son pays natal, l'Algérie, mais est forcée de quitter le pays avec sa famille quand son père est poursuivi pour son engagement anticolonial et indépendantiste. Elle poursuit sa formation universitaire en France et ne retourne jamais en Algérie par réticence politique et psychologique :

[...] j'ai comme une peur d'aller où je n'ai plus rien à faire, où je ne trouverai pas ce que j'ai aimé dans l'état où je l'ai quitté parce que l'éternité des maisons et des écoles, ça n'existe pas...¹³

Son œuvre littéraire, parfois classée sous le label de littérature beur, thématise entre autres la situation de déracinés en recherche de leur identité culturelle entre deux pays.

Nancy Huston grandit dans le Canada anglophone et découvre son amour pour la France et pour la langue française dans des cours de langue au lycée.

¹² Janie Vanpée, « From Graffigny's *Lettres d'une Péruvienne* to Leïla Sebbar's and Nancy Huston's *Lettres parisiennes* : Figuring Cultural Displacement », *Dalhousie French Studies* 61, 2002, p. 135-146. D'autres approches analytiques pertinentes de ce texte se trouvent déjà chez Patrice J. Proulx, « Writing Home. Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar », *L'Esprit créateur* 40/4, 2000, p. 80-88 et plus récemment chez Elizabeth M. Knutson, « Writing in Between Worlds : Reflections on Language and Identity from Works by Nancy Huston and Leïla Sebbar », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 65/4, 2011, p. 253-270, et Ann-Sofie Persson, « L'interstice, le dialogue et la migration: Pratiques épistolaires (auto)biographiques dans *Lettres parisiennes*, Autopsie de l'exil de Nancy Huston et Leïla Sebbar », *Nouvelles études francophones* 28/1, 2012, p. 51-56. Il n'est pas exclu qu'en choisissant leur titre, les deux auteures pensent également aux critiques de société des *Lettres parisiennes* de Delphine Gay de Girardin, publiés en 1843 sous le pseudonyme du Vicomte de Launay.

¹³ Nancy Huston et Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, Barrault, 1986, p. 83.

Pendant ses études, elle passe une année en France et décide d'y rester. Au moment de la correspondance, son œuvre littéraire est exclusivement écrite en français et elle ne décide que plus tard de reprendre la langue anglaise comme instrument d'expression littéraire. Néanmoins, elle se sent en décalage par rapport à la langue française et se dit non bilingue mais « mi-lingue »:

[...] au bout de dix années de vie à l'étranger, loin d'être devenue « parfaitement bilingue », je me sens doublement mi-lingue, ce qui n'est pas très loin d'analphabète. [...] je suis une fausse Française, une fausse Canadienne, une fausse écrivaine, une fausse professeur d'anglais.¹⁴

C'est particulièrement à la confrontation avec un public creusant la question identitaire que les deux auteures ont commencé à réfléchir sur leurs ancrages culturels. Mais loin de se limiter à constater les côtés déficitaires de la vie entre les cultures, cette correspondance laisse également entrevoir une dimension positive de la transculturalité qu'on pourrait résumer en trois aspects particulièrement pertinents :

1. *La transculturalité est une source de créativité littéraire.* Les deux auteures réfléchissent de façon continue sur la notion de *l'exil* et mettent en question sa définition traditionnelle. A partir de leur réflexion, elles considèrent leur situation à cheval entre les sphères culturelles comme une source de créativité qui leur permet de s'exprimer. Pour Nancy Huston, c'est particulièrement l'éloignement de la langue maternelle qui lui ouvre le chemin vers l'expression littéraire :

Vivre à l'étranger m'a permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'adoption, un petit recul critique : je les perçois l'un et l'autre comme des cultures. La même chose vaut pour la langue [...] Ma « venue à l'écriture » est intrinsèquement liée à la langue française.¹⁵

Leïla Sebbar, elle, identifie la séparation problématique de son pays et de sa langue natale comme source d'écriture :

Si j'étais restée dans le pays de mon père, mon pays natal avec lequel j'ai une histoire si ambiguë, je n'aurais pas écrit, parce que faire ce choix-là, c'était faire corps avec une terre, une langue, et si on fait corps, on est si près qu'on n'a plus de regard ni d'oreille et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écrire.¹⁶

2. *L'appartenance identitaire est répartie en sections.* Dans leurs réflexions, les deux auteures mélangent constamment différentes facettes identitaires qui ne

¹⁴ *Ibid.*, p. 77 et 101.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

s'excluent pas mais se complètent plutôt. Elles évoquent des aspects de la vie quotidienne, des liens familiaux et intergénérationnels, leurs relations à la religion et à la langue, leur rapprochement réciproque à partir de leur engagement féministe et leur rôle de mère et d'épouse qui entretient une relation parfois conflictuelle avec le travail littéraire.

3. *À partir de la forme dialogique se développe une dynamique de la réflexion et de la construction identitaire.* Régulièrement c'est le regard extérieur qui déclenche la réflexion sur l'identité culturelle et qui rend problématique une prise de position. C'est ainsi que Leïla Sebbar affirme :

Chaque fois que je me trouve face à un public inconnu, hétéroclite, contrainte de donner mon identité, je patauge. Je me surprends à dire c'est compliqué... c'est toute une histoire... Je ne peux pas répondre si vite... [...] C'est tellement complexe que je m'en veux chaque fois d'avoir simplifié.¹⁷

Pour Nancy Huston cette confrontation est moins problématique mais elle souligne néanmoins : « Il n'est pas facile d'être sûre de son identité quand on ne parvient même pas à la décliner sans atermoiements. »¹⁸

Cette confrontation nécessite une prise de distance par rapport aux définitions extérieures. Mais on observe aussi la modification dynamique des approches à partir du dialogue ouvert entre les deux écrivaines. Au terme de ce dialogue, Nancy Huston met en question de façon fondamentale la notion d'exil qui lui semble maintenant un prétexte :

Notre exil est un fantasme. Un fantôme. C'est-à-dire : un mort qu'on a eu besoin de ressusciter afin de l'interroger, l'ausculter... Notre correspondance ne serait-elle pas, en quelque sorte, l'autopsie de ce cadavre ? (...) Je ne subis pas l'écart, je le cherche. (...) N'est-ce pas cette distanciation même qui constitue la littérature ? Notre écriture ne vient-elle pas de ce désir de rendre étranges et étrangers le familier et la familial, plutôt que du fait de vivre, banalement, à l'étranger ?¹⁹

Elle développe une conscience de la nature constructive et dynamique de l'identité, de sa modification possible et nécessaire : c'est probablement ainsi qu'on doit comprendre le sous-titre: « autopsie de l'exil ». La notion n'est plus adéquate pour décrire l'existence transculturelle, dans laquelle les deux auteures se situent. Même si leurs approches de la situation divergent, leur geste de construire l'identité comme une mosaïque en mouvement les rapproche. Mieux vaut lire la notion d'exil comme une figure rhétorique qui déclenche le dialogue transculturel, comme le

¹⁷ *Ibid.*, p. 133 sqq.

¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 210 et 212.

confirme Nancy Huston ailleurs, pour la notion d'*étrangéité* : « Au fond, me semble-t-il, l'étrangéité est une métaphore du respect que l'on doit à l'autre. Nous sommes deux, chacun de nous, au moins deux, il s'agit de le savoir. »²⁰

En 2009, le Prix Nobel de littérature a été attribué à Herta Müller, une auteure roumaine de langue allemande qui a vécu l'essentiel de sa vie en Roumanie, mais a appris la langue roumaine seulement pendant l'adolescence.

En juillet 2013 le prix Ingeborg Bachmann, l'un des prix littéraires les plus prestigieux pour de jeunes auteurs débutants de langue allemande, a été attribué à Katja Petrowskaja, une écrivaine russe qui a appris l'allemand à l'âge de vingt-sept ans et qui a néanmoins séduit le jury du concours.²¹ Elle a notamment convaincu par son style particulier en allemand, déviance subtile et créative par rapport à la norme langagière.²² Dans son récit autobiographique qui retrace sa généalogie familiale transculturelle entre la Russie, la Pologne et l'Allemagne, elle souligne le besoin particulier de s'exprimer dans la langue étrangère qu'est l'allemand :

Mein Deutsch, Wahrheit und Täuschung, die Sprache des Feindes, war ein Ausweg, ein zweites Leben, eine Liebe, die nicht vergeht, weil man sie nie erreicht, Gabe und Gift, als hätte ich ein Vöglein freigelassen.²³

Un grand nombre d'auteurs contemporains se meuvent et écrivent dans une sphère et une dynamique transculturelle, notamment dans la littérature de langue française, mais aussi dans la littérature mondiale. En reprenant l'idée de l'écrivaine germano-japonaise Yoko Tawada²⁴, Yildiz Yasemin décrit ces phénomènes très pertinemment comme une écriture dans la condition post-monolingue, d'une

²⁰ Nancy Huston, *Nord perdu suivi de Douze France*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 37.

²¹ Katja Petrowskaja, *Vielleicht Esther*, Frankfurt, Suhrkamp, 2014.

²² Voir notamment le compte rendu dans la *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* du 14 juillet 2013, p. 39 : « Vor allem anderen aber ihre Sprache, ihr eigenwilliges, immer minimal verrutschtes Deutsch, eine Sprache, der man immer anmerkt, dass sie nicht ganz sicher ansitzt, die Dinge, die sie umschreibt, immer suchend umspielt. Der man anmerkt, dass sich die Autorin die Sprache immer wieder, mit jedem neuen Satz, neu aneignet, ihr die Form gibt, die die Melodie des Satzes erfordert, zu erfordern scheint. » (« Mais c'est surtout sa langue, son allemand capricieux, toujours légèrement glissant, une langue qu'on perçoit toujours comme si elle ne lui allait pas complètement, une langue qui circonscrit les choses qu'elle décrit. On y perçoit que l'auteur se l'approprie toujours de nouveau, avec toute nouvelle phrase, lui donne une forme qu'exige ou semble exiger la mélodie de la phrase. » [trad. A.K.]

²³ « Mon allemand, vérité et duperie, la langue de l'ennemi, était une échappatoire, une deuxième vie, un amour qui ne périt pas comme on ne l'atteint jamais, don et poison, comme si j'avais libéré un oisillon. » [trad. A.K.] Petrowskaja, *Vielleicht Esther*, p. 80.

²⁴ Voir notamment Yoko Tawada, *Überseetzungen*, Tübingen, 2013.

écriture qui se situe dans un réseau de langues au lieu de s'ancrer dans une seule langue natale.²⁵

Ces réflexions littéraires très variées sur la perméabilité des cultures et le processus dynamique de la construction identitaire mettent en question des concepts traditionnels autour de l'analyse culturelle et du comparatisme traditionnel en études littéraires et culturelles. Nous devons ouvrir le champ de recherche vers des méthodologies nouvelles qui cernent plus nettement ces dynamiques, parce que ces dernières peuvent nous aider à gérer et à valoriser la variabilité extraordinaire de phénomènes transculturels dans nos sociétés contemporaines.

Annette KEILHAUER
Erlangen

²⁵ Yildiz Yasemin, « In the Postmonolingual Condition: Karin Sander's *Wordsearch* and Yoko Tawada's *Wordplay* », *Transit* 7/1, 2011, 1-22, ici p. 3.

Voir aussi Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Post-monolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2013.

DE LA LITTÉRATURE SAVANTE A LA MUSIQUE POP : L'EXEMPLE DE LEONARD COHEN

Les *cultural studies* traitent des rapports de pouvoir dans les pratiques culturelles et les textes, en les replaçant dans un contexte social et politique. Elles permettent donc un élargissement du champ de recherches comparatiste. Grâce à elles, ce dernier peut s'ouvrir davantage à des domaines autres que strictement littéraires ou artistiques. N'oublions d'ailleurs pas que cette perspective interdisciplinaire est l'une des vocations de la littérature comparée. Entre une certaine rigidité française à l'égard des canons et les excès des *cultstuds* américaines, la littérature comparée peut proposer une voie médiane, capable de tenir compte de l'hybridité des productions postmodernes, sans renoncer aux exigences de l'étude littéraire.

Culture savante, culture populaire, culture de masse

Nombreuses sont les critiques concernant la place que les études culturelles octroient aux formes populaires. Pourtant, il peut être fructueux de mettre en rapport des œuvres de la culture élitiste et d'autres de la culture populaire ou de masse lorsque celles-ci ont les mêmes enjeux. Comme le soulignait Antonio Dominguez Leiva dans l'avant-propos du premier volume de la *Revue d'Études culturelles : anthropologie culturelle et comparatisme*,

[I]a dynamique des cultures populaires et des cultures savantes ne peut se comprendre, au risque d'un appauvrissement de l'horizon critique, comme un pur antagonisme [...], c'est le propre de la littérature occidentale [...] de se renouveler par le recours à des formes « populaires », [...] l'hybridation du « bas » et du « haut » culturels est, dans la création littéraire, une constante trop souvent négligée, que le culturalisme littéraire se doit de confronter. [...] Par ailleurs, c'est un des traits principaux de la post-modernité que d'avoir fusionné, de façon indivisible, le populaire et l'élitaire [...] Toutefois, cette fusion ne signifie pas pour autant qu'il faille] céder à la célébration du « tout-médiatique ». [...] Le spectre d'un nivellement où tout se vaut [...] est tout autant nuisible que l'ineptie d'un rejet en bloc des cultures de la postmodernité¹

¹ Antonio Dominguez Leiva, « Faut-il avoir peur des « études culturelles » ? Avant-propos polyphonique », in *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, volume 1, Dijon, CPTC, Editions du Murmure, 2010, p. 13-14.

Jean Girodet, dans son *Dictionnaire de la langue française*² définit comme populaire « ce qui est accueilli favorablement par un grand nombre de gens. » Est populaire soit ce qui appartient au peuple, ce qui en est issu ; soit ce qui est à la portée du peuple, ce qui s'adresse à lui (dans ce cas, le peuple est posé comme la cible du populaire). Il existe donc deux conceptions de la culture populaire : la culture issue du peuple et en lien organique avec lui, et la culture qui lui est destinée. C'est la distinction opérée par l'anglais entre *folk culture* (culture traditionnelle) et *mass culture* (culture de masse). Cette dernière est diffusée à grande échelle le plus souvent, par des moyens de diffusion modernes (cinéma, télévision, radio, industrie du disque). Ces artefacts commerciaux, destinés au plus grand nombre, produits dans le cadre d'une industrie, en masse et par des professionnels, ne porte pas la touche d'un auteur et d'ailleurs la distinction art/divertissement n'y est pas centrale. On dénonce, à leurs propos, la standardisation, la vacuité de l'expérience esthétique, le caractère hégémonique (imposés par le haut, ils servent les intérêts de la classe dominante), la tendance à l'évasion et au divertissement, enfin la passivité qui accompagne leur consommation.

La culture savante quant à elle est soit institutionnalisée (le canon), soit en passe de l'être (les avant-gardes). Ses contenus sont complexes, nécessitant érudition, initiation, et elle implique la réflexivité. Or la culture populaire aussi est référencée, nécessite initiation et revient sur elle-même. Simon Frith, musicologue et critique de rock dans son ouvrage *Performing Rites: On the Value of Popular Music*³, avance l'idée d'un capital culturel populaire, et affirme que le fonctionnement de la culture populaire est en fait similaire à celui de la culture savante. Il faut donc plutôt parler d'une mobilité culturelle. Selon la théorie bourdieusienne des champs⁴, le champ littéraire est un espace où des agents (auteurs, éditeurs, critiques, professeurs) veulent s'approprier le capital symbolique, le prestige qui leur permet de se distinguer des dominés et d'asseoir leur légitimité. Comme le note Andrew Ross dans son ouvrage *No respect: Intellectuals and Popular Culture*, « le statut de la culture populaire – ce qui est populaire et ce qui ne l'est pas – est (...) une définition politique instable, fixée de façon variable selon les moments par les intellectuels et ceux qui forment le goût »⁵. Tout traçage de carte culturelle, toute constitution d'un canon est donc un acte politique autant

² Jean Girodet, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, 1988.

³ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1998, pp. 9 et 13.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁵ Cité par Christophe Lebold, *Écritures, masques et voix : pour une poétique des chansons de Leonard Cohen et Bob Dylan*, sous la direction de Claire Maniez, Université de Strasbourg, 2004, p. 30.

qu'une déclaration esthétique. Les jugements esthétiques sont liés à un positionnement de classe, ils placent celui qui les prononce dans une position prestigieuse.

Un changement de perspective s'opère dans les années 1960, avec l'article de Susan Sontag « *One Culture and the New Sensibility* »⁶, dans lequel elle explore l'émergence d'une nouvelle sensibilité qui récusé la distinction entre *high* et *low culture* chez une génération d'artiste, suivi de l'essai célèbre de Leslie Fiedler en 1972 *Cross the Border, Close the Gap*⁷, dans lequel il en appelle à un art nouveau ouvert aux formes populaires.

Léonard Cohen : du majeur au mineur

Le rock offre un champ de recherche passionnant à qui s'intéresse à cette hybridité culturelle. Dans les années 1960, il est un véritable laboratoire littéraire dans une société en plein questionnement, et ses paroles prennent une tournure à la fois plus poétique et plus engagée que celles de son précurseur, le rock'n'roll. Il devient à la fois un mouvement artistique qui acquiert une légitimité intellectuelle et un courant de contre-culture. Sous l'égide des poètes français (Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Lautréamont), les rockers écrivains cultivent une poésie de la noirceur, comme Lou Reed, Jim Morrison, Léonard Cohen, Patti Smith, Nick Cave. Léonard Cohen, poète et romancier avant d'être rocker, est un exemple caractéristique de la tension entre culture savante et culture populaire, dans la mesure où il a construit sa carrière en étant conscient de cette opposition.

Léonard Cohen appartient d'abord à la culture savante, puisqu'il fait partie des *Montreal Poets*, groupe structuré autour de revues et de publications⁸, et qui désire renouveler la poésie canadienne anglophone. Le jeune Cohen est reconnu et coopté par la génération précédente, notamment par Louis Dudek, chef de file du modernisme canadien, et par son mentor et ami Irving Layton. Mais il se démarque de ce groupe par sa pose néo-romantique : il pratique un esthétisme décadent, et un lyrisme de la cruauté.⁹ De 1956 à 66, il publie quatre recueils de poésie. C'est un auteur subventionné, lauréat de nombreux prix littéraires et de bourses, qui participe à plusieurs tournées de lecture de poésie avec des figures reconnues (Layton, Earle Birney, Phylis Gotlieb) et fait même l'objet d'un film documentaire

⁶ Susan Sontag, « *One Culture and the New Sensibility* », in *Against Interpretation and Other Essays*, 1966.

⁷ Leslie Fiedler, *Cross the Border, Close the Gap*, New York, éd. Stein & Day, 1972.

⁸ Notamment les éditions Contact Press, le magazine *CIV/n* (« Civilation ») et la série de McGill poésie.

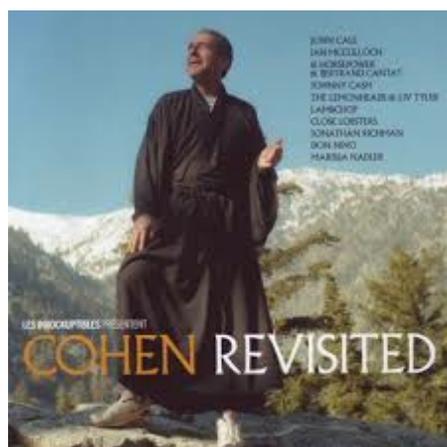
⁹ Cf Sandra DJWA, « Leonard Cohen Black Romantic », in *Canadian Literature*, 34, autumn 1967, p. 32-42.

en 1965 par le *National film Board of Canada*. Son œuvre est commentée par la presse, par les écrivains et les universitaires (dont Northrop Frye), qui célèbrent son audace (il pratique en effet une écriture lyrique où une sexualité explicite se marie au mysticisme et à l'humour macabre). Dans les deux derniers recueils, l'écriture est postmoderniste : spéculaire, ironique, aux identités multiples. Malgré ce succès, il souffre de rester un poète confidentiel et décide alors de changer de cadre institutionnel. En 1967, il sort chez Columbia son premier album *Songs of Leonard Cohen*, et refuse en 1968 l'une des distinctions littéraires les plus prestigieuses du pays (le Prix du Gouverneur général). Le voici, à 33 ans, *singer songwriter* pour une firme américaine, abordant ce qui est considéré comme un art mineur.

La chanson a en effet été progressivement mise en quarantaine. Si l'alliance musique et texte était célébrée au Moyen Âge, un clivage s'opère aux XV^e –XVI^e siècles. La poésie est annexée au domaine savant de la littérature. La chanson quant à elle se subdivise en chanson polyphonique (savante) et monodique (populaire et folklorique). Les textes des chansons populaires ne seront plus perçus comme de la littérature mais comme une forme à l'usage du peuple. Il faut attendre le préromantisme et le romantisme pour que ce genre soit redécouvert par les élites et reconsidéré sous un angle esthétique, et encore le romantisme tiendra-t-il un discours ambigu sur la chanson. Certes il la valorise comme le territoire d'Orphée, la forme-origine du lyrisme (cf Wordsworth *The Solitary Reaper*), comme zone de contact entre le langage et ce qui le dépasse. Mais lorsque Coleridge, Keats et Wilde écrivent des *literary ballads*, elles sont destinées à la page ! Le titre d'un recueil de Yeats est significatif de cette ambivalence : *Words for Music Perhaps*. La musique exclut car elle est conçue comme mise en danger potentiel de la substance littéraire du texte. Au XX^e siècle, la rupture est consommée : la chanson perd son statut d'objet populaire traditionnel pour être désormais considérée comme un objet de consommation de masse.

Léonard Cohen pratique donc désormais ce qui passe non seulement pour un genre mineur mais aussi un produit standardisé, de divertissement. Parallèlement, il poursuit son œuvre littéraire, certes à un rythme très ralenti, mais défiant de plus en plus les conventions poétiques. Il publie en 1972 un recueil d'antipoèmes (*The Energy of Slaves*), en 1977 un objet fragmentaire (*Death of a Lady's Man*) composé de poèmes et de commentaires sur les poèmes, et en 1984 un livre de psaumes (*Book of Mercy*). Ces livres se vendent, mais c'est grâce à sa notoriété de chanteur. La presse construit dès lors l'image d'un poète populaire, qui correspond aussi à un retour du poète dans la société américaine (on pense par exemple à des poètes stars des mass médias comme Ginsberg). Cependant Léonard Cohen est puni pour son hybridité culturelle, rejeté du canon canadien comme auteur mineur. On lui reproche d'être passéiste, d'être limité par le conservatisme des masses. Un article de Georges Woodcock, poète et critique connu, est intitulé « *The Song of the*

Sirens: Reflections on Leonard Cohen ». Ce titre semble indiquer que l'oralité est un lieu de perdition pour l'artiste. Il souligne que le style et les thèmes de Cohen relèvent d'un « conservatisme romantique », présent tant dans la période élisabéthaine, la période de Blake à Byron, que la décadence de Swinburne à Dowson. Il conclut à une « vulgarisation d'un genre conventionnel de poésie »¹⁰. Les productions de Cohen ont un statut flottant entre poésie populaire et poésie savante. Une photographie d'Eric Mulet rend bien compte de cette hybridité culturelle. Cette image a été brillamment commentée par Christophe Lebold dans sa thèse¹¹.



Elle le représente les cheveux coupés ras, revêtu d'une robe noire de moine zen, debout sur le bord d'une falaise. Derrière lui se découpent le vide et un paysage de sommets enneigés, conformément au topos de l'iconographie romantique, représentant une tension vers l'idéal et l'immatériel, un homme en quête d'absolu. Mais la raideur générale du corps et le caractère peu naturel de la posture signalent autre chose. La main gauche est fermée, tenue à hauteur de la poitrine, dans la posture classique de la statuaire romaine où le geste symbolise l'éloquence et indique le professionnel de la parole. La robe de moine évoque la toge de l'orateur. D'ailleurs la bouche est légèrement entrouverte. La main droite quant à elle a les doigts pointés vers le sol. Il s'agit du « geste du toucher de la terre » ou « geste de la prise de la terre à témoin » du bouddha, symbolisant le moment précis où ce dernier remporte une victoire sur le mal et atteint l'éveil. Il est en position de victoire et d'illumination. Or ici la main désigne en même temps les baskets Nike que porte Léonard Cohen. Ces baskets tranchent avec la robe zen, d'autant que Léonard Cohen est toujours vêtu classiquement. Elles signifient la mode (vanité, fugacité de

¹⁰ Cité dans Michael Harris, *Leonard Cohen: the Artist and his Critics*, Toronto, éd. Michael Gnarowski, 1976, p. 166.

¹¹ Christophe Lebold, *op. cit.*, p. 8-11.

l'existence), par opposition au paysage éternel de la montagne. Elles introduisent aussi dans le tableau les réalités économiques et sociales. Nike est en effet une marque à stratégie commerciale agressive et hégémonique, investie par les adolescents dans les années 1990. Or Léonard Cohen, poète devenu chanteur populaire, a trahi sa mission et sa caste en cédant aux séductions temporelles du succès commercial et de l'art pop. Il est l'opposé du bouddha. D'ailleurs la figure du traître est récurrente chez le chanteur, comme en témoignent des textes tels que *A Singer Must Die*¹² qui met en scène le procès d'un chanteur et conclut qu'« un chanteur doit mourir pour le mensonge de sa voix » ; ou une chanson célèbre intitulée *The Traitor*¹³ où il est question d'une rose et d'un cygne, allégories traditionnelles de la poésie dont il se montre indigne : « Mais la rose tomba malade de scarlatine / et je tentai le cygne avec un sentiment de honte. »

Cette photographie est donc ambiguë : faut-il y lire la victoire des ambitions spirituelles et artistiques du chanteur sur les exigences de l'industrie ou au contraire la victoire du commerce et de la publicité sur la poésie ? Léonard Cohen a lui-même une attitude ambivalente. D'un côté, il récuse la distinction populaire/savant, se présentant comme une victime de ségrégation culturelle de la part de ceux qui l'appellent « folksinger »¹⁴ ; d'un autre côté, il rappelle fréquemment sa trahison de la culture haute et son exclusion du champ littéraire. Dans une entrevue avec le journaliste Paul Williams en 1974, il décrit sa position instable : « D'un côté les littéraires m'en veulent d'avoir fait de l'argent dans le monde rock. D'un autre côté, des gens du rock establishment remarquent que je ne sais rien de la musique. »¹⁵

Bref, il est trop littéraire pour le monde du rock et trop populaire pour le discours littéraire. Aux yeux de l'establishment littéraire canadien, il a en effet trop peu publié : deux romans et une poésie jugée à la fois trop traditionnelle et trop expérimentale... Il ne sera pas le porte drapeau de la modernité littéraire que l'on avait rêvé. En outre, sa trahison est double, puisqu'il est produit par une firme américaine... Certes il a peu à peu retrouvé une place dans le discours critique. En 1971, ses manuscrits et lettres ont été achetés par l'Université de Toronto. Mais sa poésie d'après le tournant de 1967 (année du premier album) n'est pas commentée, comme si sa carrière de poète avait été brusquement interrompue. Sa situation au sein du milieu musical est tout aussi complexe. Rattaché au genre « rock », il n'a toutefois pas le statut de rocker. Le magazine *Rolling Stone* le considère toujours comme un poète qui met ses chansons en musique. Il est classé parmi les singer-songwriters, courant des années soixante et soixante-dix qui revisite l'archétype littéraire du trouvère-troubadour, avec des exigences d'écriture proches de la

¹² Album *New Skin For The Old Ceremony*, 1974.

¹³ Album *Recent songs*, 1979.

¹⁴ Entrevue avec le journaliste Mark Rowland parue dans le magazine *Musician*, juillet 1988.

¹⁵ Leonard Cohen, « *The Romantic in a Ragpicker's trade* », in *Crawdaddy!*, March 1975.

poésie. Or dans les années 1980, la figure du singer-songwriter devient, après la révolution punk, synonyme de complaisance et d'ambitions littéraires malvenues...

Les prestations scéniques de Léonard Cohen manifestent sa double appartenance. Ses morceaux sont orchestrés, le chanteur est accompagné de choristes, la scénographie est élaborée comme dans n'importe quel concert rock ou pop, mais des lectures de poèmes viennent s'y intercaler. Surtout, Léonard Cohen communique directement avec son public, de manière intime, et on l'écoute dans une atmosphère presque religieuse, très différente des réactions aux groupes de rock ou de pop.

Léonard Cohen a donc parcouru un trajet exceptionnel, de la poésie confidentielle au statut de rock star. Il demande à être reconnu d'abord comme poète, et s'efforce, dans ses arrangements et sa façon de chanter, pour que le texte soit entendu. Si les grands poètes romantiques étaient vénérés dans toute l'Europe, une telle vulgarisation est aujourd'hui réservée aux artistes des mass medias. Parmi ceux-ci, certains sont capables, comme Léonard Cohen, d'une grande exigence. Le poète-chanteur écrit lentement, soigneusement, et ses textes font référence à la culture savante, principalement à la Bible et à la poésie anglaise et française, ce qui les rend peu accessibles au grand public. Le poète-chanteur est confronté à un véritable malentendu, puisqu'il plaît davantage aux Européens qu'aux Nord-Américains, surtout au public français pourtant peu versé dans sa langue... Il résout cette dualité en se plaçant dans la lignée de Mallarmé et Baudelaire, qu'il connaît bien, insistant sur le pouvoir suggestif de la poésie plus que sur son sens ; il invite à ne pas chercher le sens de ses chansons mais à leur reconnaître un effet : « *I'm not sure it's getting at anything but an effect.* »¹⁶ La musique, bien loin de l'annihiler, renforce alors ce pouvoir...

Béatrice JONGY-GUÉNA
Dijon

¹⁶ « *Sincerely, L. Cohen* », Entrevue avec Brian Cullman, *Details for Men* (US), January 1993.

DE LA PIRATERIE AU PIRATAGE : TRANSMISSION « CULTURÉELLE » ET COMPARATISME CONSOMMÉ

Le pirate est mort, vive le pirate ! En 2013, Dominique Le Brun revient sur un succès emblématique de notre culture contemporaine :

[...] les pirates sont à la mode. Au cinéma et en bande dessinée, cette thématique n'a jamais été aussi porteuse ; sur des résidences secondaires du bord de mer, le pavillon noir est hissé en guise de girouette ; des bateaux de plaisance le hissent dans leur gréement ; à l'arrière d'automobiles, la tête de mort et les tibias croisés s'affichent en autocollants ; dans les espaces infinis d'Internet, le piratage de musiques, de films, de logiciels...est devenu un sport ; au Parlement européen, deux députés siègent sous l'étiquette du Parti pirate.

Force est de l'admettre, la piraterie, le piratage ainsi que ceux qui s'y adonnent bénéficient d'une empathie générale¹.

Le pirate a envahi la culture. Toute la culture ? Non ! Pour beaucoup, il convient de préciser que c'est une certaine idée du pirate, née des récits de piraterie au XVIII^e siècle puis plus spécifiquement fictionnels au XIX^e siècle, qui a engendré un héritage occidental, et fait la spécificité culturelle d'un monde d'où la piraterie maritime a été exclue. Les pirates des mers qui sévissent aujourd'hui ne font quant à eux que peu de cas d'une imagerie folklorique qui tient de la construction, et d'une certaine poésie – poétisation – de l'aventure.

Il nous appartient d'interroger ce que révèle cette colonisation autorisée ou, plus encore, revendiquée. Oui, le pirate, longtemps désigné comme l'ennemi commun de toute l'humanité, fait aujourd'hui l'objet d'un héritage proclamé. Alors pourquoi signer d'une tête de mort ou d'un drapeau noir le quotidien le plus trivial ? C'est dans la genèse de ce geste de marquage que nous proposons de plonger au titre d'une étude « culturéelle » - nous nous emploierons à définir ce barbarisme, trait d'union entre fiction et réel – du pirate et d'un comparatisme que nous qualifierons de consommation, dans la lignée actuelle des recherches sur les cultures matérielles. Le pirate nous servira donc d'exemple pour interroger la manière dont nous actons la fiction, et la transposons au quotidien. « [L]a vérité, défend Dominique Fernandez, réside non pas dans les faits, mais dans l'imagination des faits². » C'est que l'imagination des faits tend, parfois, à devenir le fait lui-même : dans ce glissement réside notre proposition d'une approche

¹ Dominique Le Brun, *De la piraterie au piratage. La Fascination de la transgression*, Paris, Buchet Chastel, coll. « Essais document », 2013, p. 15-16.

² Dominique Fernandez, *L'Art de raconter* (2007), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Littérature et Documents », 2008, p. 70.

culturéelle. Qui de mieux qualifié que le pirate pour nous conduire, alors, sur les sentiers de ce réel piraté par la fiction ?

Résistances fictionnelles et lecture culturelle du pirate

Dans un numéro de la revue *Critique* consacré aux pirates et à la généalogie du piratage, Razmig Keucheyan et Laurent Tessier utilisent l'expression « pirates culturels » pour désigner un héritage affirmé, l'édification volontaire d'une culture, d'un système, d'un mode d'action et de pensée. Pratique de détournement elle-même issue d'un détournement sémantique, la culture pirate impliquerait un héritage non pas héréditaire mais construit à partir de l'ancienne piraterie. Le piratage actuel constitue une lecture culturelle du pirate, une appropriation et une interprétation qui ne sont culturellement possibles qu'après une première transition ou migration du personnage pirate de l'histoire vers la fiction. Au XVIII^e siècle, le succès des histoires s'affirme notamment avec la *General History of the Most Notorious Pyrates* (1724) d'un certain capitaine Johnson, au sein de laquelle se laisse déjà deviner une fiction possible, suggérant un discret mouvement transitoire. L'hybridation histoire-fiction s'y impose dans le procédé créatif lui-même : Johnson serait un pseudonyme pour Daniel Defoe³, lui-même auteur d'autres récits fictionnels de piraterie (*The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton*, 1720, récit inspiré, partiellement, de la vie du pirate Henry Avery). Cette transition se fixe au siècle suivant, précisément lorsque la piraterie semble avoir disparu des océans : évacué d'une histoire qui le désinscrit, le pirate peut devenir littérature, ou plus précisément fiction, laquelle s'affiche alors comme un moyen de survie pour contrecarrer son effacement dans le réel.

C'est donc dans le sens d'une réaffirmation de l'imaginaire que le XIX^e siècle s'empare du pirate dans les pays occidentaux pour en proposer une relecture dans la veine d'une part du romantisme grandissant, d'autre part des motifs à succès de la littérature populaire. Le romantisme Noir mis en œuvre par Byron dans *The Corsair* fait naître dès 1814 une tradition du pirate torturé qui trouve son application dans les formes populaires du roman de la victime et du roman du surhomme, à partir desquelles le pirate fictionnel s'écrit dans un réseau intertextuel surinvesti. Le sombre modèle byronien, alimenté de ces motifs populaires, se retrouve diversement chez Cooper, chez Sue, chez Marryat, chez Salgari, chez Sabatini. Ce goût du noir fait peu à peu se croiser représentations du pirate et imaginaire du peuple tel qu'il s'impose comme personnage à part entière au cours

³ En 1934, Robert John Moore soutient que le capitaine Johnson n'est autre que Daniel Defoe, dont Michel Le Bris, dans sa préface à l'édition Phébus de l'*Histoire Générale*, rappelle la « solide réputation d'affabulateur, pour ne pas dire de menteur invétéré ».

du siècle. Le mouvement d'industrialisation du XIX^e siècle s'opère en France sur fond de révolutions multiples qui, après les événements qui ont fait suite à 1789, réactivent une nouvelle crainte des foules ainsi qu'une fascination fictionnelle, en Occident, pour les bas-fonds, « double inversé, contrefait, caricaturé, de la société ordonnée⁴ ». Il demeure cependant une distinction entre les créatures des bas-fonds et les pirates. Avant tout, les pauvres et mendiants décrits par Dominique Kalifa dans son portrait des bas-fonds sont, dit-il, des êtres urbains : c'est la ville qui est le centre névralgique de notre imaginaire d'« un monde inversé, un antimonde, un immonde⁵ » caractérisé non seulement par le vice mais également par le crime et la saleté. Mais si les habitants de ces bas-fonds sont des « naufragés⁶ », les pirates sont toujours à flot et semblent échapper, dans leurs représentations fictionnelles, à celles qui caractérisent les voleurs, gueux, bohémiens et prostituées des ruelles sombres. Auréolé de l'aventure, la mise au large du pirate lui confère une noblesse que ne connaissent pas les créatures des bas-fonds et fait de lui un marginal privilégié parmi la caste des marginaux.

Entre industrialisation/massification et désir de rébellion, le roman populaire, qui se spécialise notamment dans le « roman de la victime⁷ », se tourne naturellement vers ce personnage d'éternel mutiné, exorcisant dans ses violences celle que contient tout un lectorat. Le pirate semble alors opérer un glissement, devenant, au-delà des apparences de révolte, un personnage d'assagissement, figure d'un mensonge qui donne fictivement raison aux foules face aux puissants dans une gratification fictive, selon les termes d'Umberto Eco. À ceci près que le pirate, héritier du roman noir « né dans une Angleterre au plus fort de son industrialisation, comme une réaction fictionnelle à l'épouvantable vision des rangées de métiers à tisser et de filoirs mécaniques »⁸, n'hésite guère à passer au fil du sabre le pauvre peuple de marins qui tombe sous sa proue.

La justice toute fictionnelle mise en scène dans le *Captain Blood* (1922) de Sabatini répond à une idéologisation populiste du pirate et signe aussi un désir de pacification : le forban, mis au ban de la société, obtient sur elle sa revanche et devient, homme juste et droit, gouverneur de la Jamaïque. L'adaptation cinématographique hollywoodienne est par ailleurs l'un des premiers et plus grands succès du pirate au cinéma : l'honnête masse laborieuse et populaire, peuple-océan

⁴ Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. Tome 1 : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, coll. « Repères », p. 36.

⁸ Umberto Eco, *De Superman au surhomme* (1976), Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche – Biblio Essais », 1993, p. 91-92.

vivant sous le joug des puissants, peut s'y reconnaître sous les traits d'un Errol Flynn plus redresseur de torts que bandit sans foi ni loi. Valorisée dans ce *blockbuster*, la masse populaire accède, par le truchement de cet âge d'or du cinéma hollywoodien, à une caractérisation positive d'elle-même.

La formule populaire du roman de la victime se double, dans l'héroïsation du pirate, d'une autre formule, tout aussi populaire : le roman du surhomme. Héros de la masse populaire, le pirate l'est bel et bien lorsqu'il s'attaque à un pouvoir qui oppresse cette masse et auquel celle-ci souhaite s'opposer. Aux États-Unis, le personnage de pirate est donc dans un premier temps le héros indépendantiste que James Fenimore Cooper met en scène dans *The Red Rover* (1827). Le surhomme évolue cependant, au même titre que la direction donnée au roman populaire qui se vide progressivement de sa mise idéologique. Dans *The Red Rover*, Cooper conserve un cadre historique qui prête au personnage la capacité d'influer sur les événements et d'être présenté au lecteur comme un acteur de l'histoire : la gratification par identification est plus aisée. Dans *Captain Blood* en revanche, la projection dans le XVII^e siècle et dans un récit, quoique historicisé, fictionnel, vide quelque peu le surhomme de sa puissance d'évocation. « Le roman populaire a cessé d'être l'accusateur de la société pour vendre de la sensation en jouant sur une société fictive, pure fiction narrative »⁹, précise Umberto Eco. Le cinéma hollywoodien ne choisit pas au hasard le roman de Sabatini : si le héros se révolte, ce n'est que pour réaffirmer un ordre plus juste. L'influence culturelle vient ainsi contrecarrer l'histoire pour opposer aux faits une inflexion des mentalités : sous le motif d'une résistance au pouvoir, le pirate figure surtout une opposition fictionnelle au réel (une fiction du soi-en-révolte), qui peut elle-même s'opposer à l'idée d'une résistance sociale ou politique effective. Ainsi du succès de *Captain Blood*, à propos duquel Gérard Jaeger précise :

Cinéma-spectacle par excellence, le film de Michael Curtiz a symbolisé le défenseur classique et le généreux aventurier qu'attendait le public américain (occidental) en mal de morale universelle¹⁰.

Le pirate libertaire est contrebalancé par un personnage du compromis qui signe, sous le sceau du grand spectacle, sa rémission devant l'ordre institutionnel, tout comme l'ambiguïté du jeu littéraire.

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ Gérard A. Jaeger, *Pirates à l'affiche. Les aventuriers de la mer dans le cinéma occidental des origines à nos jours*, Saint-Sébastien, L'Albaron, coll. « Livres de bord », 1989, p. 142.

Culture pirate, culture dissidente

Ce retour à l'ordre n'évacue cependant pas l'idée d'un pirate qui exprimerait le fantasme à la fois du 'seul contre tous' et l'idée commune d'une masse écrasée par un État qui serait « le plus froid des monstres froids ». Le pirate répond-il à un désir de dissidence ? C'est en tout cas l'argument proposé par la fiction pour vendre le pirate. Dans la version cinématographique de *Captain Blood* par Michael Curtiz (1935), Blood et ses hommes profitent d'une attaque de Port-Royal par les Espagnols pour s'échapper. Les évadés s'emparent d'un navire assaillant et transforment la victoire des Espagnols en défaite. Le colonel Bishop, planteur cruel, est envoyé à bord par le gouverneur pour féliciter les hommes. Ceux-ci le jettent par-dessus bord dans les eaux du port et s'apprêtent par ce délestage symbolique à devenir pirates. Le navire militaire espagnol devient symbole de liberté lorsque, dans un plan resserré sur son visage, Blood lève les yeux vers les voiles pour crier la nouvelle liberté de ses hommes :

Up that rigging, you monkeys ! Aloft! There's no chains to hold you now. Break out those sails and watch them fill with the wind that's carrying us all to freedom!¹¹

La nuit tombée, les hommes se réunissent devant l'arrière pont, duquel Blood s'adresse à eux et dicte dans un discours enflammé et égalitaire les termes de leur libre-association. L'abandon de la société coloniale se poursuit dans la signature par tous d'un nouveau contrat social qui établit à bord du navire les termes d'une société réinventée. De l'élection du capitaine à la juste répartition des richesses en passant par l'égalité devant la race, le navire pirate devient le lieu où il est possible de penser l'impensable, le drapeau noir des pirates faisant code et symbolisant, en plus de l'opposition au modèle social institutionnel, la proposition d'un modèle alternatif. Le code, s'il finit par être abandonné par le pirate devenu gouverneur, opère cependant hors de la fiction auprès des groupes anarchistes et d'un pan de la pensée contemporaine. Dans *Bastions Pirates*, le collectif *Do or Die* reprend les mots de l'anarchiste américain Howard Ehrlich pour explorer le motif du pavillon noir :

Pourquoi notre drapeau est-il noir ? Le noir, c'est l'ombre de la négation. Le drapeau noir est la négation de tous les drapeaux. C'est la négation de toute nationalité qui dresse la race humaine contre elle-même et nie l'unité de l'humanité. Le noir exprime la colère et l'indignation face à tous les crimes perpétrés contre l'humanité au nom de l'allégeance à un État ou à un autre¹².

¹¹ Michael Curtiz, *Captain Blood*, 1935.

¹² Howard J. Ehrlich, cité dans *Do or Die, Bastions pirates. Une histoire libertaire de la piraterie*, Bruxelles, Aden, coll. « Petite bibliothèque d'Aden », 2005, p. 52.

Rassemblement dans le déni, l'usage du drapeau noir par des mouvements de pensée a largement contribué à la re-sémantisation du motif pirate pour lui attribuer une valeur (a)politique. À la suite du discours prononcé à son équipage, Blood ordonne d'un geste le hissage du drapeau à tête de mort qui soudain recouvre la scène et occupe tout l'écran. C'est sur cette image que sont résumés par une intervention textuelle les victoires du pirate Blood. Hissé, le drapeau assure le nouveau caractère d'un navire où les rôles sont réinterprétés. Ainsi le noir est-il complété de la fameuse tête de mort et des os croisés dont la fiction se repaît. Défi face à la mort et mise en avant de la précarité de l'existence dans une vanité flottante et mouvante, le drapeau à tête de mort s'impose comme un symbole de la puissance d'évocation du pirate et comme une menace adressée à l'ordre traditionnel. Le forban et son drapeau noir font progressivement code autour d'un idéal de liberté, de rébellion et d'insoumission qui répond à la tendance populiste d'accorder aux cultures populaires un « "plus" : d'authenticité, de profondeur, de simplicité, de vertu¹³ ».

Cette interprétation, assumée depuis la fiction populaire dix-neuviémiste, se réaffirme en France à la suite des événements de 1968 :

[...] devenir pirate, acte individuel, s'est retrouvé bien après coup – dans la mouvance post-soixante-huitarde – considéré un peu trop facilement comme un phénomène sociétal qui n'annonçait rien moins que la Révolution française¹⁴.

Cette lecture, toute anachronique qu'elle soit, ne manque pas de connaître son succès chez les écrivains d'une certaine idée de la piraterie, de Gilles Lapouge à Markus Rediker. La fiction se propose ainsi de nous faire rétrospectivement réinterpréter l'histoire – et avec elle notre propre identité. La fiction a donc permis une élaboration mentale collectivement acceptée, et imposé une lecture culturelle du pirate dans une série de stéréotypes et d'images communes qui font du roman de piraterie constamment le double de lui-même, toujours « au bord de la redite et du plagiat, [...] »¹⁵, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Naugrette. Mais le pirate, fort de ce succès, n'en reste pas à la piraterie, ni même au strictement fictionnel.

¹³ Armand Mattelart, Érik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, p. 43.

¹⁴ Dominique Le Brun, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵ Jean-Pierre Naugrette, *Lectures Aventureuses*, La Garenne-Colombes, Éditions de l'Espace Européen, coll. « Anglophonia », 1990, p. 36.

« Compiratismes » littéraire

Tel le mème¹⁶ pensé par Richard Dawkins, le pirate constitue d'abord une idée, un concept évolutif et traversant qui permet une réactualisation de sa propre mise en scène. La lecture culturelle de la piraterie désigne, en somme, un geste d'appropriation du littéraire (du fictionnel) et de libre restitution. De cette masse fictionnelle en réseau (propre, précisément, à la culture de masse) naît la possibilité d'un réinvestissement commun des motifs de la piraterie. Le comparatisme glisserait lui-même vers un *compiratisme*, acte d'écriture par appropriation comparée, nous permettant non seulement d'envisager d'un seul tenant les pirates des mers et les pirates culturels contemporains, mais également d'associer plus directement la pensée critique à la fiction littéraire qui à la fois l'influence et la répand, la popularise.

Là encore, le phénomène sépare l'aire de la piraterie effective de l'aire de la piraterie culturelle, différenciées par la présence, dans la seconde, d'un filtre fictionnel.

L'autre grande différence entre les pirates historiques et les pirates culturels contemporains, précisent Keucheyan et Tessier, tient dans ce fait que les premiers ne peuvent exercer que dans les zones de non-droit absolu, alors que les seconds ne peuvent en fait pratiquement exercer que dans le cadre d'un État et plus précisément d'un État démocratique¹⁷.

La condition politique est donc renversée et fonctionne inversement de la condition culturelle : l'exercice des nouvelles pirateries n'est possible que dans un contexte culturel d'ouverture, qui seul peut opérer une production culturelle *du* piratage et *par* piratage. La culturalisation du double mouvement de résistance et de conformisation du pirate présent dans *Captain Blood* n'est possible que dans ce contexte démocratique, c'est-à-dire de masse, valorisant sous un masque romanesque de confrontation l'association des logiques de l'offre et de la demande. Jouissant des faveurs (et des inconvénients) de la littérature populaire industrielle, la piraterie se voit octroyée la constitution d'un champ culturel et de représentation propre qui, dans un contexte de masse, lui permet un redéploiement ultérieur intellectuellement gratifiant (car reconnaissable) pour une majorité.

Ainsi de la destinée linguistique des *hackers*, désignés notamment en français comme pirates informatiques. Substitué au mot *hacker*, le mot *pirate* prend

¹⁶ Pensée sur le modèle de la génétique et du gène, la mémétique saisit le mème pour étendre la théorie de l'évolution à l'histoire des idées, de la culture et des représentations.

¹⁷ Razmig Keucheyan, Laurent Tessier, « Présentation. De la piraterie au piratage », *Critique*, n°733-734, *Pirates !*, juin-juillet 2008, p. 457.

appui sur une fiction commune qui autorise un glissement sémantique et une métaphore du personnage littéralement et littérairement traduit par le vocabulaire de la piraterie classique. Le rapprochement littéraire de la piraterie et du piratage ne tarde pas à s'institutionnaliser en contexte francophone. En témoigne un petit livre de Jean Schalit destiné à la jeunesse. Son principe : expliquer au lecteur, à l'aide des motifs de la piraterie, ce qu'est le piratage informatique. Navires, drapeaux noirs, bandanas, haute mer sont donc au rendez-vous pour donner une idée de ce que sont les *hackers*. L'assimilation piraterie-piratage se présente bel et bien comme un fait d'écriture et de lecture et non de filiation historique, ainsi que comme une pensée critique.

C'est précisément pour pallier l'absence de continuum historique que Nicolas Dickner, dans *Nikolski*, inscrit la filiation linguistique dans une filiation généalogique. Le personnage de Joyce Doucet y exprime son désir de devenir pirate au nom d'une longue tradition familiale. Elle sait pourtant que devenir pirate dans les Amériques en 1989 est impossible, et la transmission empêchée. Aussi, quand elle découvre dans un entrefilet l'existence d'une lointaine parente arrêtée par le FBI pour une affaire de piratage, Joyce saisit l'opportunité homophonique : grâce aux codes de la fiction, le personnage impose au réel l'idée qu'un pirate en vaut peut-être bien un autre. Si les faits semblent *a priori* empêcher l'assimilation, la possibilité linguistique offre au personnage (et au récit) une chance de se constituer, de dépasser (de détourner et contourner par comparaison : un acte de *compiratisme*) la seule factualité.

L'appui généalogique cède donc la place à une ascendance culturelle : le destin des pirates des mers se joint à celui des pirates du web dans un rapport de traduction performative : l'association de vocable implique une association non pas seulement d'image mais, plus largement, de culture. Décidée à suivre les traces de sa parente, c'est à travers le prisme de ses propres connaissances en matière de flibuste que Joyce appréhende sa nouvelle vocation, imposant une superposition de deux discours : son appartement devient une nouvelle Providence, repaire de pirates ; l'ordinateur qu'elle dérobe, un navire à manœuvrer nommé William Kidd ; le plan que lui griffonne un vieux fouineur, une véritable carte au trésor. Il reste que ce *compiratisme*, sorte d'« écrire avec » qui fait de la fiction une langue de traduction, ne s'applique pas qu'au littéraire, et s'insinue peu à peu dans le réel.

Pour une approche « culturelle » du pirate

Il reste à s'interroger sur la valeur de ce marquage littéraire. Keucheyan pose la question de la manière suivante :

D'où vient alors la fascination qu'exerce ce personnage peu recommandable, mi-parasite, mi-terroriste, sur toute une génération d'acteurs de la culture contemporaine ? Pourquoi le stigmaté s'est-il retourné, pour devenir l'emblème à tête de mort des hackers informatiques, des avant-gardes artistiques ou des organisateurs de fêtes techno¹⁸ ?

Stigmaté ou emblème ? L'exemple contemporain du pirate informatique est à ce titre éclairant : sous l'influence d'une culture commune pirate, le hacker est enregistré à la fois comme libérateur et comme terroriste, Prométhée et ennemi commun de tous. Fort de l'imaginaire libertaire que la fiction prête au pirate, le hacker peut reprendre à son compte, dans un premier temps, l'héroïsme d'une liberté intellectuelle et, précisément, d'une transmission culturelle. Ouvreur d'espaces, il déjoue l'utilisation institutionnelle du technologique dans un acte d'insubordination qui reprend les motifs précités de la culture populaire. Le hacker, marginal, ouvre pour d'autres des portes donnant sur un monde présenté comme meilleur par les penseurs et les chroniqueurs de la première période du hacking. Avatar du pionnier, il restitue l'imaginaire américain du *go west* et de la percée conquérante et aventureuse dans un univers à coloniser, et dans lequel s'inscrire. La fiction américaine privilégie une référence au mythe du *far west*, non seulement à travers la distinction désormais commune entre *white* et *black hats* mais également, chez William Gibson par exemple, dans l'emploi de l'expression « console cowboy », pour désigner le hacker. Plus récemment, cet imaginaire est employé par Jordan Cray chez qui le pirate JereMe, dans *Hot Pursuit*, assure à Ryan que « Le cyberspace, c'est comme le Far West. On est tous des pionniers sur cette nouvelle terre¹⁹ ». Sous ce conditionnement de vocabulaire, le hacker se présente lui-même sous son jour le plus appréciable : celui d'un défenseur d'une liberté sociale et d'une égalité devant l'opportunité cyberspatiale.

Mais ce Prométhée est aussi un Janus au double visage : le pirate comme figure de l'ennemi de tous sert à caractériser le pôle négatif du hacker devenu terroriste, non plus au service de la masse populaire mais capable de s'en prendre à elle. Le pionnier des uns étant le plus souvent le pirate des autres, JereMe finit par attirer Ryan dans un piège. C'est que le pirate s'est installé dans les représentations et que, dans bien des cas, souligne Florent Latrive, « le vocable de pirate sert d'épouvantail²⁰ ». Le langage fictionnel est donc concrètement performatif, ou plutôt, dans ce cas, anti-performatif : il constitue un geste de mise en garde qui invite à ne pas agir : à se retenir de prendre imprudemment la toile comme on

¹⁸ *Ibid.*, p. 453.

¹⁹ Jordan Cray, *Le Maître du cybermonde* (1997), Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Folio junior internet adventures », 1999, p. 30.

²⁰ Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, sciences ouvertes*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2007, p. 16.

prendrait imprudemment la mer, mais aussi à ne pas agir en laissant au seul vocable pirate le soin d'agir pour nous, en poursuivant un imaginaire déjà constitué. Piraterie maritime et piratage numérique revêtent alors un même masque de terreur : la littérature, saisie dans le XIX^e siècle d'un pirate dont elle se nourrit pour assurer le succès d'une fiction populaire et d'un goût romantique pour la marginalité, se saisit du hacker pour réactualiser des motifs devenus peu à peu stéréotypés. Le hacker et la fiction permettent ainsi de donner un second souffle à un imaginaire à renouveler, la fiction devenant une sorte de service public de l'imaginaire dont elle autorise la consommation et la re-consommation. Héros ou terroriste, le hacker 'réel' est donc appréhendé par le biais d'une culture établie par le régime fictionnel qui impose de suggérer en guise de terminologie une lecture du pirate que nous proposons d'appeler *culturéelle* pour désigner au mieux la transition d'usage qui ne se fait plus du réel vers le fictionnel, mais bien du fictionnel vers le réel.

Le réel pirate est évacué par une littérature qui le prend en charge afin d'élaborer des légendes noires et des légendes dorées, autrement dit une mentalité du phénomène. Cette élaboration constitue un socle collectif qui est transmis, tel un virus (pour demeurer dans la sphère informatique), dans une autre littérature qui cherche à rendre compte d'une nouvelle réalité, ici celle des hackers. Ce-faisant, elle contamine le réel dont elle s'est originellement nourrie, et influence notre perception de ce nouveau phénomène. De détournements en contaminations, la construction culturelle s'apparenterait à la piraterie comme au piratage, réunis dans la figure unique du pirate vagabond. Les études culturelles sont, écrit David Morley, « la théorie qui voyage le mieux »²¹ : c'est que la culture est d'aventures et d'abordages. Le pirate, plutôt qu'un motif, désignerait alors une attitude, un comportement culturel d'appropriation et d'infiltration. C'est ainsi que son exemple conduit à parler d'une théorie non pas *du* piratage mais *par* piratage, induisant l'articulation de l'élaboration intellectuelle et de sa mise en pratique.

C'est bien cette mise en pratique d'une construction littéraire qui fait la spécificité de ce qu'on voudrait appeler une approche culturéelle. Hisser en guise de girouette le pavillon noir sur une résidence du bord de mer ; le hisser dans le gréement d'un bateau de plaisance ; coller à l'arrière de son automobile un autocollant représentant la tête de mort et les tibias croisés. Voilà quelques exemples donnés par Dominique Le Brun. On pourrait évoquer encore le logo volontairement transparent du site *The Pirate Bay*, le collectif anarcho-indépendantiste breton Treger-Disuj qui mélange sur les vêtements et accessoires qu'il met en vente le drapeau breton et les symboles de la piraterie, ou la constitution récente du Parti Pirate. L'essentiel étant que dire le monde à travers la

²¹ David Morley, *Television Audiences and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992, p. 3.

culture littéraire (puis, plus largement, fictionnelle) pirate constitue en soi un geste critique, un comparatisme du quotidien, estampillé à l'instar d'un logo, qui indique la portée ou le degré d'efficacité d'une étude culturéelle comme phénomène de transmission de la fiction au réel. En débordant sur les espaces de la franchise commerciale et du *merchandising*, la littérature lie partie avec les cultures matérielles dont un discours d'élite a longtemps voulu la tenir distanciée – un discours qui demeure vigoureux face à la numérisation culturelle. Les études culturelles, pensées comme processus de rapprochement et d'étude (donc de minimisation) des hiérarchies, joue ici son rôle de *désenclaveur*, l'approche spécifiquement culturéelle du pirate impliquant l'agencement du littéraire au concret ; car le monde, nourri de marquages littéraires franchisés d'imaginaire, se donne à lire et à consommer : et grâce au texte, le réel devient à son tour, pour reprendre les mots d'Umberto Eco, une machine paresseuse.

L'Entreprise des Lettres

« Dans toute l'histoire de l'humanité, il n'est aucun chapitre plus instructif pour le cœur et l'esprit que les annales de ses égarements²² » : ainsi le littéraire se nourrit-il d'une marginalité devenue un fond de commerce, l'alliance de la dissidence et de la matérialité se présentant comme un mélange qui assume la piraterie non pas comme un seul acte politique de rébellion mais comme un acte de consommation qui s'annule, ou se présente comme un affranchissement par une fiction-système. Le pirate comme figure culturéelle n'a plus grand chose d'un marginal, si ce n'est dans cet aveu d'une littérature canonique ayant partie lié avec des modes de représentation et de consommation de masse : la marginalité d'un acte de compiratisme, c'est, en sous-main, le désaveu acté de l'exception culturelle par la formation culturéelle. Le drapeau noir, c'est vrai, opère un ralliement autour d'un imaginaire libertaire qui, renforcé par les motifs populaires (voire populistes) de résistance culturelle et de pratique alternative, fait les beaux jours d'une imagerie contre-culturelle. La démarche culturéelle entend remettre de l'ordre là-dedans, et rappeler par un constat de réel notamment économique qu'il n'y a pas nécessairement de démarche alternative ou de réalité contre-culturelle à investir : le pirate est employé comme une marque à consommer, une stratégie marketing qui désigne le comparatisme comme une machine à succès (presque une machine à sous) du littéraire. Modèle libertaire ou objet d'anathème, le pirate agit avant tout comme un label sous l'influence duquel se dessine le plaisir culturel ou culturéel de s'entre-balafrer et de s'entre-dérober ; la joie de consacrer un système culturel où l'esprit d'aventure se conjugue à l'esprit de production, où le geste critique se

²² Friedrich von Schiller, *Le Criminel par infamie* (1796), Paris, José Corti, 1990.

consomme, et où, enfin, le comparatisme est une entreprise (presque) comme les autres.

Matthieu FREYHEIT
Nancy

LA POURSUITE DU MÊME : INDIVIDU ET SOCIÉTÉ DANS L'ŒUVRE DE SADE ET ELLIS

On y lit en accéléré, réduit à ses arêtes, le parcours de la catastrophe lente qui est devenue notre quotidienneté. C'est bien pourquoi Sade continue de nous concerner [...] C'est peut-être, plus gravement, que Sade n'est plus devant nous, c'est nous qui sommes en lui. C'est que notre siècle a commencé de réaliser les promesses du sien. Ce qui s'annonçait et menaçait dans son texte se réalise dans notre histoire. Il fut en quelque sorte l'archiviste de notre avenir. Nous sommes entrés dans l'exactitude et l'effectivité du corps sadien : du marché du sexe à l'écrasement concentrationnaire des corps, les modalités des jouissances et des souffrances ont pris depuis leurs formes ordinaires jusqu'aux paroxystiques, la figure de son univers [...]. Banalement ou dramatiquement selon les cas, nos hyper-Lumières éclairent partout des super-Silling.¹

C'est par ces propos que s'exprime Marcel Hénaff dans la conclusion de son essai intitulé *Sade, l'invention du corps libertin* en 1978, manière de signifier les mutations majeures qui sont intervenues dans la vie privée ainsi que dans l'imaginaire de la sexualité depuis l'Ancien Régime. L'individu contemporain et hypercontemporain (comme le désignait Gilles Lipovetsky), désormais affranchi des conventions éthiques, et des représentations judéo-chrétiennes, a fait émerger une nouvelle économie du désir et de la jouissance. Mais ce nouveau régime des désirs, plaisirs et représentations de ceux-ci introduit un fort paradoxe. En effet, à l'heure de la pornocratie diffuse (qu'il s'agisse des mass-médias ou de toute forme d'art), la sexualité et ses représentations semblent à la fois s'épuiser et se désincarner. Le libertinage se trouve désormais disséqué en un catalogue de postures et de pratiques « accessibles à tous » comme les désigne le nouveau consensus économique-médiatique, objets préfabriqués par vertu démocratique, décors vétustes d'un XVIII^{ème} siècle fantasmé. Dans un tel contexte, comprendre la réactivation de certains motifs sadiens, leur puissance évocatrice revient à radiographier un continent obscur, celui de la pop culture, équivalent anglo-saxon de ce que l'on nomme la culture de masse.²

L'étude sera ici portée sur les rapports, liens, positions et paradoxes entre l'œuvre du Marquis de Sade et celle de Bret Easton Ellis, considéré comme un auteur appartenant à la culture de masse. Il ne s'agit guère ici de hiérarchiser la

¹ Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978, p. 323

² Toutefois, force est de noter ici une disjonction : l'expression française « culture de masse » est surtout péjorative, alors que celle de « pop culture » renvoie à l'acceptation du circuit commercial par des supports culturels jouant bien souvent des propres codes de ce circuit.

valeur de leurs œuvres, mais bien plutôt d'interroger en quoi l'étude d'un auteur « commercial » est en mesure de faire avancer les recherches tant au niveau sociologique, anthropologique que littéraire. En effet, une des particularités de la post-modernité est d'avoir télescopé culture de masse et culture élitaire. Qu'il s'agisse d'univers appartenant à la paralittérature et se trouvant récupérés par la culture littéraire savante ou institutionnelle, qu'il s'agisse de l'intégration de la culture mass-médiatique par les arts plastiques, cette nouvelle dynamique entre culture savante et culture populaire, assimilable en cela plus à une fusion qu'à de simples emprunts, est désormais une problématique non négligeable du comparatisme. À l'horizon de cette condition hypermoderne traîne bien évidemment le spectre du nivellement, du « tout culturel ». En effet, la culture de masse est souvent considérée comme un phénomène dégradé ; les œuvres seraient plus que contaminées par la valeur marchande puisque cette culture est avant tout une émanation de pouvoirs économiques et le plaisir esthétique qui en découlerait ne serait qu'une pure jouissance de consommériste. Or les romans de la postmodernité, et particulièrement ceux d'Ellis, en se pliant à l'économie des industries culturelles, et tout en évitant la littérature de genre, nous proposent un jeu entre marginalité et institutionnalisation qui acquiert son plein sens à la loupe de la scène sadienne. Bien plus qu'un ultime produit d'une massification culturelle codifiée, Bret Easton Ellis choisit de convoquer des motifs issus de la culture de masse pour les faire jouer au sein de la dynamique narrative comme autant d'impasses visant à saturer le discours. Ces éléments sont bel et bien présents pour déstabiliser l'espace diégétique en tant qu'espace moral tout en introduisant une mise à distance critique des nouvelles normes façonnant les individus. Dans une telle perspective, il convient d'interroger en premier lieu la proximité d'Ellis avec une certaine posture sadienne, puis l'impératif de jouissance qui gouverne une société marquée du sceau d'un individualisme devenu synonyme d'aliénation.

Depuis sa récente réhabilitation au début du XX^{ème} siècle (Sade enfin sorti de l'Enfer des bibliothèques) et sa consécration en Pléiade en 1990, l'œuvre du Marquis de Sade a suscité nombre d'interrogations, de commentaires, d'examen critiques d'autant plus discordants qu'ils peinent à rendre compte de façon dépassionnée de toutes les singularités de cette œuvre. Il est vrai qu'il existe peu d'exemples d'écrivains dont l'œuvre soit restée murée dans le silence autant de temps avant de subir un tel intérêt. Car le XX^{ème} siècle aime Sade. Qu'il s'agisse de lecture politique ou psychanalytique, d'analyse littéraire ou philosophique, l'œuvre sadienne s'expose, se déploie, se laisse gaiement disséquer.

Pour mieux cerner l'existence d'un modèle sadien au sein de la littérature contemporaine, il convient de mettre en perspective la dimension problématique d'une éventuelle présence sadienne. En effet, très rares sont les écrivains à revendiquer une filiation avec Sade. Tout au plus peut-on voir apparaître quelques

références dans certains romans, sans pour autant que les projets d'écriture soient similaires. Notre étude aura donc pour ambition de dépasser le traditionnel concept d'influence pour cerner bien plutôt ce que l'on nommera une confrontation entre deux systèmes de représentations de l'individu et de l'inscription de la jouissance dans le corps social.

L'œuvre du Divin Marquis, devenue presque phénomène de mode, nous permet de nous interroger sur les liens qu'entretient notre société avec le concept d'individualisme, le désir de jouissance ainsi que ce que je nommerais l'aliénation par le même. Dans cette perspective, l'œuvre de Bret Easton Ellis apporte un éclairage singulier par une certaine proximité avec la posture sadienne. En représentant les grandes idéologies contemporaines, son œuvre joue à la fois avec les codes de la paralittérature, mais également avec ceux de la culture de masse tout en redéfinissant le rapport au corps dorénavant contaminé par de nouveaux impératifs.

En premier lieu, il convient de prendre en compte l'hypothèse économique qui gouverne le libertinage sadien. Libertinage extrême souvent considéré comme le versant noir des Lumières, la scène sadienne ne fait pas émerger de théorie économique spécifique, mais met au jour une fiction symbolique redistribuant les rôles de pouvoir, d'échanges, de productions et (surtout !) de contre-productions. La scène sadienne se donne donc à voir comme une chambre d'amplification d'une économie fantasmée du corps et du désir. La figure de l'homme-machine apparaît comme une figure centrale de l'univers sadien. Très fortement inspiré par les théories mécanistes de La Mettrie, Sade va choisir d'inscrire ce versant du matérialisme à même le corps. Celui-ci se fait machine, mécanique organisationnelle où la jouissance est affaire de procédés, de techniques. Cet aspect mécaniste des dispositifs érotiques impliquerait logiquement une production devant aboutir à une rentabilité. Paradoxalement, il n'en est rien. L'impératif de la jouissance, ce « despotisme luxurieux des passions »³ ne vise en réalité qu'à détourner toute production éventuelle. Ainsi, par le biais d'un mécanisme improductif, c'est toute la société qui se trouve mise au défi de l'élitisme aristocratique. La dépense est ainsi assimilée au gaspillage volontaire, véritable privilège nobiliaire. Marcel Hénaff note ainsi :

Le libertin fait de son corps une fantastique machine à consumer, à dépenser dans

³ Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Gallimard, 1976, p. 260 : « La pauvreté de la langue française nous contraint à employer des mots que notre heureux gouvernement réprovoque aujourd'hui avec tant de raison ; nous espérons que nos lecteurs éclairés nous entendront et ne confondront point l'absurde despotisme politique avec le très luxurieux despotisme des passions. ».

l'indifférence absolue au gaspillage que ça implique, dans le refus systématique de tout ce qui pourrait s'apparenter à une quelconque logique de la productivité. La jouissance libertine émerge à la pointe d'une pyramide de travail exploité, de richesses détournées, de rentabilité exclue.⁴

Le gaspillage apparaît alors comme l'une des preuves les plus tangibles d'une maîtrise totale des passions par la raison. Le principe industriel de la combinatoire des corps s'inscrit dans un régime de l'improduction, gaspillage élitaire heurtant les dogmes préétablis.

Cette mise en fiction d'une jouissance du corps conjugée à l'impératif libertin trouve un écho formidable chez les personnages d'Ellis. La quête du plaisir et de la jouissance qui les gouverne est articulée autour d'une véritable mise en scène des conditions sociales et économiques en assurant la possibilité, le point névralgique de cette articulation étant bien évidemment le néolibéralisme et son cortège d'injonctions et de normes. Les personnages d'Ellis, étudiants privilégiés oisifs, yuppies aliénés, tous assoiffés de jouissance, sont les nouveaux modèles de l'homme économique. Christian Laval en parle ainsi :

L'homme économique n'est pas l'homme de l'économie politique. Cette dernière ne l'a pas inventé, elle ne l'enferme pas. Elle en a été l'un des lieux d'élaboration, de distillation, de diffusion avant de le réduire peu à peu à l'« agent rationnel » d'une mécanique générale [...] L'homme économique n'appartient pas d'abord et seulement à l'économie, il n'est pas un fait économique, il est un fait social, pleinement social, le fait social par excellence peut-être. C'est qu'il touche tous les domaines et les discours qui définissent un certain type humain.⁵

Ces personnages, ces nouveaux sujets économiques, assimilables en cela à cette « machine à calculer »⁶ dont parlait Marcel Mauss, transforment les plaisirs et les jouissances en matière soumise à quantification. Ils minimisent les risques pour maximiser les profits et se retrouvent dans une logique de spéculation appliquée à l'économie libidinale, régime des passions solipsiste où l'individu rationalise les meilleures options. Dans cette perspective, Christian Laval poursuit ainsi :

Cette arithmétique des plaisirs et des peines traduit idéalement le mode d'autocontrôle que l'individu est amené à exercer quand il est baigné dans un univers fait de biens qui l'attirent, de risques qui l'inquiètent, de règles juridiques qui limitent son champ d'action, de regards qui veillent à la conformité sociale de son comportement, en un mot quand il est conduit à opérer dans une société conçue comme un grand marché avec, pour objectif,

⁴ Marcel Hénaff, *op.cit.*, p. 166

⁵ Christian Laval, *L'Homme économique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 323

⁶ Marcel Mauss, « Essai sur le don » (1923), in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1989, p. 270-272

la maximisation de son propre bonheur.⁷

Le protagoniste d'*American Psycho* est à ce titre révélateur. L'utilisation de la focalisation interne n'est en définitive qu'un leurre permettant de télescoper réalité socio-économique et aliénation mentale d'un individu-témoin. Curieux outil que cette focalisation interne ne reflétant que l'absence totale de subjectivité. Patrick Bateman ne représente qu'une conque vide, amplificatrice de normes. Il est le parfait représentant des yuppies new-yorkais, purs produits de l'ère Reagan. Mais loin de se borner à la satire d'un groupe social, Bret Easton Ellis va plus loin en proposant un protagoniste qui ne serait rien de plus qu'une métaphore de l'Amérique actuelle, incarnant l'homme accompli, le « plein sujet » par le biais d'une réussite sociale passant inévitablement par une participation active à l'économie néolibérale. Et c'est bien à ce titre, et grâce à l'intériorisation de cette étiquette par le sujet, qu'une véritable bipartition sociale est envisagée au sein du roman, proche d'une distinction désormais connue de tous : « les winners et les losers ». Ainsi, les yuppies new-yorkais se trouvent définis comme une nouvelle élite se distinguant du reste de la population par leur proximité d'une part avec l'économie de marché et d'autre part avec les référents et signifiants des biens de consommation. L'univers de Patrick Bateman est marqué par la distinction entre dominants et dominés de cette économie (rappelons à ce titre que les victimes de Bateman sont presque uniquement des prostituées ou des SDF). Mais une fois de plus, la focalisation interne impose au lecteur une immersion chez les dits dominants, allant jusqu'à la plus totale confusion. En effet, Bateman ne mesure la « valeur » d'un individu qu'à l'aune de ses références de consommation (il donne ainsi de l'argent à une jeune étudiante de Columbia qu'il avait assimilée à une sans-abri puisque celle-ci ne portait aucune marque de son panel référencé). La voix narrative ne correspond donc plus à un évaluateur fort et c'est tout l'espace moral du texte qui s'en trouve déstabilisé. Cette division du monde entre dominants et dominés est un des axes majeurs de l'univers sadien, univers divisé entre bourreaux et victimes. Les libertins sadiens, appartenant tous à l'aristocratie, revendiquent une autonomie totale à l'égard de la société. Dans une telle perspective, les victimes n'apparaissent qu'en tant qu'individus parfaitement interchangeables, ne possédant aucune subjectivité propre et étant écartées de tout ordre discursif. Il ne s'agit en définitive que d'éléments à sélectionner, et cela avec des degrés de qualité divers. Il convient ainsi de rappeler le mode de recrutement de ces victimes dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* :

Seize maquereilles intelligentes, ayant chacune deux secondes avec elles, furent envoyées dans les seize principales provinces de France, pendant qu'une dix-septième travaillait dans

⁷ *Ibid.*

le même genre à Paris seulement [...] Chacune devait amener neuf sujets [...] Elles devaient faire leurs recherches principalement dans des maisons honnêtes, et on ne leur passait aucune fille qui ne fût prouvée ravie, ou dans un couvent de pensionnaires de qualité, ou dans le sein de sa famille, et d'une famille de distinction [...] Le sujet, trouvé comme on le désirait, leur était payé trente mille francs, tous frais payés.⁸

Les libertins sadiens pratiquent en quelque sorte les affinités sélectives, et leur but ultime est bien évidemment ici la formation d'une nouvelle communauté politique qui serait fondée sur la jouissance, le désir et l'asservissement d'autrui. Leur horizon est celui d'un renversement total des dogmes et normes dictés par les institutions ; renversement qui serait à la fois synonyme d'émancipation de l'individu (mais uniquement l'individu libertin) et tyrannie des passions ne pouvant aboutir qu'à une lutte de tous contre tous. Car le paradoxe sadien est d'ériger la singularité de l'individu libertin en règle absolue. Ce qui se noue ici, c'est un lien spécifique entre le désir, le rejet de la loi (en tant qu'instrument de répression de ce désir) et la possibilité d'une contre-société à valeur libertine. D'où la multiplication des injonctions, des codes et des protocoles lors des orgies. La combinatoire des corps se trouve orchestrée par le libertin, puisque celui-ci se situe toujours du côté du savoir, tandis que la victime, exclue de toute subjectivité, est maintenue dans l'in-signifiante, autrement dit dans la vacuité, dans la béance du signifiant. Maurice Blanchot note ainsi dans son essai intitulé *Sade et Restif de la Bretonne* :

Tous les hommes sont égaux, cela veut dire qu'aucune créature ne valant mieux qu'une autre, toutes sont interchangeables, chacune n'a que la signification d'une unité dans un nombre infini. Devant l'Unique, tous les êtres sont égaux en nullité, et l'Unique, en les réduisant à rien, ne fait que rendre manifeste ce néant.⁹

Ainsi les concepts de « même » et d'« unique » permettent en quelque sorte de radiographier l'œuvre sadienne. Le « même » appartiendrait à l'ordre des victimes, tandis que « l'unique » se situerait du côté des libertins. Dans cette perspective, un néologisme formé par Sade nous éclaire quant au mode singulier de gestion des passions par les libertins. Le concept d'« isolisme » définit alors l'individualisme absolu du personnage du libertin qui ne peut apparaître sur la scène sadienne que dans une dynamique hyperbolique. Bien plus qu'une forme de solipsisme passionnel, l'isolisme sadien répond au double postulat de la figure du maître : le sujet doit ainsi se définir le plus singulièrement possible sur le mode passionnel tout en s'appuyant sur le principe de l'écart (écart aux normes instituées, qu'elles soient morales, religieuses ou esthétiques). Désir, jouissance et volupté ne sont convoquées que dans le but ultime d'un asservissement d'autrui, du langage, de la

⁸ Marquis de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Paris, Pauvert, 1986, p. 50

⁹ Maurice Blanchot, *Sade et Restif de la Bretonne*, Paris, éditions Complexe, 1986, p. 38

réalité.

Le point névralgique de la confrontation de Sade et d'Ellis sera donc bien évidemment la démocratisation de la société, et plus particulièrement le nivellement démocratique imposant de fait un égalitarisme problématique quant à l'expression de la subjectivité. On ne voit que trop à quel point le groupe social des yuppies new-yorkais tente la recréation d'une élite par le biais de ses ressources économiques. Or cette tentative de recréation apparaît comme une mise en faillite de l'individu lui-même. Pour mieux cerner l'émergence et les contradictions de ce nouvel hyperindividualisme contemporain, il convient d'écouter Marcel Gauchet :

L'une des contradictions majeures de notre culture, qui explique la frustration profondément ressentie par les individus dans une société qui pourtant leur laisse une latitude sans précédent historique : d'un côté la reconnaissance subjective, le sentiment du moi érigé en valeur éminemment respectable ; et de l'autre côté non pas le viol de cette subjectivité, mais son contournement, sa mise hors jeu de la logique d'un schème d'organisation conçu pour ne s'appliquer qu'à des individualités abstraites – qu'à n'importe qui.¹⁰

L'individu hypercontemporain se trouve soumis à un étrange paradoxe : d'une part, l'individu et la primauté du moi se trouvent exaltés, tandis que d'autre part, ce nouveau type d'individualisme s'applique à l'ensemble du champ social et donc à un modèle collectif qui va se charger de normes et de nouveaux impératifs sociaux. Ellis nous propose ainsi un univers où les personnages sont des individus parfaitement interchangeables (il n'est pas nécessaire de mentionner les multiples occurrences où Patrick Bateman confond tout à fait ses collègues). Le lecteur est confronté à l'aliénation de ces individus interchangeables mais qui fuient désespérément le même et aspirent à la singularité par le seul biais des marchandises. Les personnages rencontrés par Bateman sont non seulement réifiés, mais cette réification (passant par une pléthore de références marchandes) sert une visée spéculaire : Bateman et les autres yuppies se reflètent mutuellement de façon parfaitement circulaire :

Todd Hamlin, George Reeves et moi-même sommes tous trois installés au Harry's. Il est un peu plus de six heures. Hamlin porte un costume Lubiam, une superbe chemise Burberry's de coton rayé à col ouvert, une cravate de soie Resikeio, et une ceinture Ralph Lauren, Reeves porte un costume croisé à six boutons, Christian Dior, une chemise de coton, une cravate Clairbone en soie imprimée, des Allen-Edmonds à lacets en cuir perforé avec bout renforcé, et une pochette de coton, sans doute Brooks Brothers [...] Je porte un costume rayé bord à bord à deux boutons en flanelle, une chemise de coton multicolore imprimée sucre d'orge, avec une pochette de soie (Patrick Aubert), une

¹⁰ Marcel Gauchet, *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, p. 22

cravate de soie à petits pois de Bill Blass etc.¹¹

Ce type de description très longue et fastidieuse parcourt tout le roman et nous permet de penser une certaine structure économique et marchande en termes de production fictionnelle. En effet, cet épuisement diégétique signale au lecteur le poids de l'oppression marchande tout en refusant la possibilité d'une quelconque singularité des personnages (les marques et références multiples sont aussi interchangeables). D'une manière extrêmement similaire à celle des libertins sadiens, Patrick Bateman va alors chercher à s'extraire de ce mimétisme à travers l'exaltation du meurtre, de la violence et de la pornographie qui vont correspondre à une véritable constante structurelle dans la diégèse. Les passages de description commerciale alternent avec des scènes orgiaques, exactement de la même manière que chez Sade où les libertins se livrent à ce que Chantal Thomas nomme « la dissertation et l'orgie » selon son essai éponyme¹². La principale fracture entre ces deux modèles réside dans l'utilisation du cliché et du stéréotype par Ellis. Là où les libertins sadiens cherchaient la singularité la plus extrême - y compris en matière langagière -, les personnages d'Ellis nous proposent un catalogue de références permettant d'interroger les régimes dominants de représentation. En cela, la posture d'Ellis est double : d'une part ces clichés – parfaitement intériorisés par le personnage – mettent en faillite l'individu hypercontemporain et définissent la culture de masse comme un nouvel enfer, et d'autre part ce régime esthétique allié à une déstabilisation du cadre narratorial (et moral) nous imposent une « ère du vide »¹³ contre laquelle aucune critique ne peut s'élever. Les ressources discursives et linguistiques, sur lesquelles s'appuyaient les libertins sadiens pour émanciper l'individu deviennent inactives dans un univers contemporain parasité par les slogans publicitaires. Contrairement à Sade qui mettait en scène l'autorité du maître, de son discours (et la valeur performative de ce discours), l'idéologie des contenus des productions de masse d'Ellis renvoie le lecteur à la solitude de la construction du sens. Selon la tripartition de Vincent Jouve sur les régimes de lecture, l'hypertrophie des références mass-médiatiques privilégie ici le lisant (en tant que lecteur complice) au lectant (lecteur critique)¹⁴.

Ainsi, les projets d'écriture de ces deux écrivains, distants de deux siècles, nous invitent à entrevoir un lieu étrange, un repli élitaires où se joue le conflit de l'individu, de ses passions et de son rapport aux normes, mais bien plus encore, leur

¹¹ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Paris, Seuil, 1993, p. 121

¹² Chantal Thomas, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris, Payot, 2002

¹³ Selon le titre de l'essai de Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993

¹⁴ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 15

posture met en équation jouissance et domination d'autrui. Chez Ellis, l'aliénation de la norme impose des corps qui s'échangent, s'épuisent et ne se reconnaissent qu'à travers des références marchandes encadrant toute altérité, tandis que l'univers sadien met en scène des instances discursives dont l'horizon est un absolu qui module le corps de l'interdit tout en défiant l'Institution. Si le spectre du libertinage sadien plane désormais sur l'imaginaire collectif, la lecture sadienne et sa puissance fictionnelle permettent de révéler à la fois les nouveaux rapports de pouvoir, de marchandisation du corps et du désir, mais également la soustraction au savoir et au sens critique d'individus aliénés par la communication (incorporée dans l'esthétique littéraire). Deux mouvements scandaleusement convergents, qui se répondent : le premier entraînant l'individu libéré dans une dynamique paroxystique, le second interrogeant l'individu libéralisé dans son propre ressassement.

Nous ne saurions toutefois conclure sans écouter le protagoniste d'*American Psycho* :

Bien sûr, je pense à autre chose, et me pose mes propres questions : suis-je un obsédé de la forme ? L'homme est-il l'ennemi du conformisme ? Pourrais-je obtenir un rendez-vous avec Cindy Crawford ? Est-ce qu'être du signe de la Balance signifie quelque chose, et si oui, comment le prouver ? ¹⁵

Liza STEINER
Strasbourg

¹⁵ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, op. cit., p. 521